

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Dottorato di Ricerca in Letterature Moderne, Compare e Postcoloniali

Area di Iberistica

Ciclo XXVI

Settore Concorsuale di afferenza: 10/I1 – Lingue, letterature e culture spagnola e ispanoamericane

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/06 – Lingue e letterature ispanoamericane

**Parola arcaica e costruzioni del moderno.  
I sentieri della scrittura in Julio Herrera y Reissig**

Presentata da:  
Dott. Luca Salvi

Coordinatore Dottorato  
Chiar.ma Prof.ssa Silvia Albertazzi

Relatore  
Chiar.mo Prof. Giovanni Gentile G. Marchetti

Correlatore  
Chiar.mo Prof. Roberto Mulinacci

Esame finale anno 2014





## INDICE

Introduzione - Il centro e la traccia	p.	7
PARTE PRIMA - Istantanee di modernità	p.	11
Il nuovo e l'attimo	p.	13
Al di sotto della voce (Salinas / Guillén con Heidegger)	p.	16
Utopia e storia	p.	20
José Enrique Rodó e le perfette deformazioni dell'attualità	p.	24
Il genio, o dei pericoli della modernità	p.	30
Al di fuori della voce (L'eroismo di Baudelaire)	p.	33
Walter Benjamin e la modernità infinita	p.	35
Modelli del nuovo	p.	40
Per una critica infinita, presente	p.	47
PARTE SECONDA - Dislocazioni	p.	51
I <i>Soglie I</i>	p.	53
II    « <i>La palabra de carne</i> ». <i>Erotismo e scrittura</i>	p.	77
Decentramenti	p.	79
Desiderare	p.	90
Miti della caduta	p.	98
L'accordo, la dialettica	p.	107
Erotica / retorica	p.	114

PARTE TERZA - Rifrazioni	p.	123
I <i>Soglie II</i>	p.	125
II <i>Pluralia</i>	p.	147
Il verso diviso	p.	149
Il nome diviso	p.	160
La scissione come dispositivo	p.	171
Carnevalizzare il tempo	p.	180
Teatralizzare la creazione	p.	191
III <i>Assenze</i>	p.	199
Perimetri	p.	201
Costruire il parco	p.	219
Abbandonare il parco (malinconia)	p.	227
(L')aura / ojerias	p.	245
Liberare le forme	p.	255
Sfinge, s-fingere	p.	267
 L'uso come fondamento	p.	281
 Bibliografia	p.	291

*... como a bárbaro antiguo pertrechado de mazas*

JULIO HERRERA Y REISSIG

*Negli ambiti, con i quali abbiamo a che fare, la  
conoscenza è data solo in modo fulmineo. Il testo è  
il tuono che poi continua a lungo a risuonare*

WALTER BENJAMIN



## Introduzione

### *Il centro e la traccia*

Ogni scrittura potrebbe a ragione immaginarsi geometricamente come un cono, intersecato da una serie potenzialmente infinita di piani orientati in ogni direzione possibile. Come è noto, la figura complessiva che ne risulterebbe sarebbe quella di una successione sconfinata di cerchi, ellissi, parabole, iperboli. Ognuna di queste nuove figure andrebbe a organizzarsi attorno ai propri rispettivi centri o fuochi ma sarebbe, anche, interminabilmente attraversata da altre in una progressione che virtualmente non avrebbe mai termine. È questa l'immagine della scrittura come organismo ambigualmente unitario e plurale. Addentrarsi fra le trame di un testo, qualunque esso sia, significa innanzitutto pensarlo nella successione dei piani che ne attraversano il corpo, fino a osservarlo nell'esplosione astratta di ogni sua parte per giungere, infine, a constatare come quello possa parlare solo ed esclusivamente da *altri punti*, in che modo, cioè, ogni parola detta possa prendere corpo solo *a partire da* e *attraverso* parole situate *altrove*. La scrittura, dunque, non possiede mai un centro. Essa è piuttosto una traccia, un percorso naturalmente irregolare e articolabile solo sulla base dei molteplici passaggi che è possibile stabilire da un punto all'altro di essa, nei molteplici punti che articolano le figure che la compongono. Di che cosa essa sia la traccia è un'osservazione banale. La scrittura è la traccia di un infinito processo di sedimentazione, di un accumulo che è possibile solo sotto la forma del disordine; a costituirlo sono sovrapposizioni e cancellature, intersezioni e occultamenti. In questo senso, è solo il solco della storia che l'accoglie e la permette. I grani sparsi nel tempo e dal tempo – quelli di discorsi passati e quelli di discorsi ancora a venire – sono le uniche sillabe di cui essa disponga. Si deve dare ragione ad Ángel Rama: è possibile infatti che l'autore non scriva niente, sicuramente che non lo faccia mai a partire da un nulla, da un vuoto di pronuncia, e che egli si riduca, nella scrittura, a un semplice mezzo materiale e meccanico, che funzioni, per così dire, come un catalizzatore d'ordine che è, più precisamente, un principio di *dis-ordine*. A dettare il passo delle parole sono invece le *grandi maiuscole* del pensiero:

la Storia, la Società, Dio<sup>1</sup>. Ma è proprio nel suo *non scrivere nulla di nuovo* – nel disordine della scrittura che è poi quel brusio melodico che prende improvvisamente il posto del borbottio delle macerie, quella «frizione del senso» capace di riportare in vita ciò che era già morto, spento, dimenticato<sup>2</sup> – dove è messa in gioco la natura stessa dell'uomo moderno, nel confronto incrociato con il passato e l'avvenire.

Questo è tanto più vero per una cultura letteraria come quella ispanoamericana che, fin dai suoi inizi, è stata costretta a pensarsi alle periferie di una tradizione, quella occidentale, della quale era ora il prodotto glorioso, ora la modificazione più mediocre. Con tale consapevolezza si è voluto tornare a leggere un momento chiave di questa: l'epoca modernista, nel suo apogeo come nei suoi limiti. Là dove, ovvero, in coincidenza con parametri politici e culturali del tutto inediti per le società americane, la letteratura ha considerato se stessa come il luogo della trascendenza possibile di ogni confine. Il Modernismo abbatte frontiere, geografiche e temporali, e solo nell'osservazione dell'incrocio, della traccia, che esso disegna sulla superficie della cultura dell'epoca è possibile ricavarne una conoscenza adeguata. Tuttavia, tornare criticamente a un'intera epoca che, prima di tutto, definisce se stessa per la propria complessa pluralità, appare come impossibile se l'intenzione che anima tale progetto è quella dell'esaustività, dell'onnicomprendività. Già soltanto il voler ridurre quell'epoca entro le maglie di una sistematizzazione – per definizione troppo stretta – vorrebbe dire snaturarla nell'eterogeneità della propria costituzione; significherebbe elogiare le categorie del disegno critico a scapito delle peculiarità del suo oggetto. Addentrarsi di nuovo in quel labirinto richiede invece una dichiarazione preliminare di modestia o, il che è lo stesso, l'ammissione per cui sarebbe impossibile comprendere la fisionomia dell'intero organismo prescindendo da ciò che in esso, continuamente, ne minaccia dall'interno la forma. Si è scelto, dunque, di lasciare da parte l'omogeneità per prediligere, al contrario, l'effrazione alla norma; si è deciso di trascurare l'armonia complessiva del disegno per riconoscerne invece i tratti particolari di deformità. Come ha osservato Walter Benjamin, «il compito di questa scoperta è riservato alla trattazione monografica delle opere e delle forme»<sup>3</sup>. Ripensare la magnificenza di ciò che la storia letteraria ci consegna come plurale ma omogeneo – aporia alla quale il Modernismo ispanoamericano non cessa di rendere conto – si fa possibile solo intraprendendo il

---

<sup>1</sup> Cfr. Á. Rama, "Prólogo", in *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008, p. 20.

<sup>2</sup> Cfr. R. Barthes, "Le bruissement de la langue", in *Le bruissement de la langue. Essais critique IV*, Parigi, Éditions du Suil, 1984, pp. 93-96.

<sup>3</sup> W. Benjamin, "Storia della letteratura o scienza della letteratura", in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 140.

cammino di ciò che è rimasto nell'ombra, addentrandosi verso l'interno dell'oggetto solo per strade secondarie, ancora scarsamente illuminate.

L'opera di Julio Herrera y Reissig appare, nel nostro caso, come uno – e non certo l'unico – dei percorsi più adatti. Essa è infatti marginale e secondaria per due ordini di ragioni. La prima è di carattere essenzialmente cronologico: Herrera y Reissig intraprende il proprio percorso di scrittura – almeno nella sua fase di piena maturità estetica – in sostanziale ritardo rispetto al resto dei modernisti del continente. Tutte le poesie che avrebbero dovuto confluire nel grande libro di *Los Peregrinos de Piedra*, non vengono composte che varcata ormai la soglia del XX secolo e comunque pubblicate soltanto postume, dopo la morte dell'autore nel 1910. *Azul...* aveva consacrato la figura poetica di Rubén Darío, e con questa l'intero Modernismo, già quasi vent'anni prima, nel 1888. La seconda ragione attiene invece a un'insufficienza critica che segna, fin dall'anno 1910, le letture che verso quella scrittura rivolgevano il proprio sguardo. Lo aveva segnalato già Emir Rodríguez Monegal quando sosteneva che la sconfinata bibliografia su Herrera y Reissig peccava di eccessiva semplificazione, non considerando, sorte comune a certi poeti suoi contemporanei – López Velarde, Lugones, Delmira Agustini e Guillermo Valencia, per limitarsi ai nomi riportati dal critico –, la vastità delle contraddizioni che, nel punto focale della modernità, questi autori introducevano nella superficie della tradizione estetica a essi contemporanea<sup>4</sup>. Con ogni probabilità, la responsabilità di questa deriva (a)critica deve essere imputata allo stesso Rubén Darío che, in occasione di una conferenza tenuta l'11 luglio del 1912 al *Teatro Solís* di Montevideo, assorbiva senza riserve la poesia del poeta uruguayano entro la galassia del Modernismo: «la historia del movimiento de ideas que cambiara el modo de pensar y los procedimientos, en la poesía castellana en estos últimos tiempos, y cuyo primer impulso partió de América, está por escribirse»<sup>5</sup>, e non sarebbe stata scritta nella propria interezza, secondo Darío, che includendo il nome dell'autore di *Los Peregrinos de Piedra*. L'etichetta di modernista pesa a tutt'oggi come una segnatura incancellabile sulle spalle della poesia herreriana.

L'opera di Julio Herrera y Reissig è stata spesso e volentieri letta, in questo senso, come un punto di articolazione e quindi ridotta, non senza un discreto grado di consapevolezza critica, a una tappa necessaria dello sviluppo ordinato per il quale l'estetica del Modernismo ispanoamericano sarebbe andata poi a sfociare verso le teorie

---

<sup>4</sup> Cfr. E. Rodríguez Monegal, "El caso Herrera y Reissig: reflexiones sobre la poesía modernista y la crítica", in *Eco*, v. 37 (giugno-agosto 1980), núm. 224-226, pp. 199-216.

<sup>5</sup> R. Darío, "Julio Herrera y Reissig", in J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 1173.

avanguardiste dei primi decenni del Novecento<sup>6</sup> e così oltre, di trasfigurazione in trasfigurazione, ma rispettando un nucleo sostanzialmente invariabile e costante. Ciò che le pagine che seguono intendono fare è, al contrario, restituire forza propria a un'entità che, minimizzata a fattore passeggero di un processo, ne usciva fortemente indebolita. Leggeremo quindi l'opera herreriana non come un'articolazione, ma come una dis-articolazione, non come la conferma di una regola ma come la sua sostanziale infrazione. D'altra parte, di questa posizione eccentrica dell'uruguayano sembra egli stesso il principale testimone. Il suo isolamento volontario dalla cultura ufficiale dell'epoca, la ricercata indipendenza politica, così come la marginalità in cui i suoi contemporanei parevano rilegarlo – «mi severidad en cuestiones estéticas no tiene límites», confessava Julio Herrera y Reissig a Francisco Valencia poco prima di morire, per poi concludere: «será por esto por lo que no me quieren mis colegas y jamás me consultan»<sup>7</sup> – sono documenti affatto trascurabili. Leggere Herrera y Reissig per come ci proponiamo di fare implica necessariamente tornare a leggere il Modernismo, sebbene da un punto di vista essenzialmente negativo: leggere Herrera y Reissig oggi può mostrarci cosa il Modernismo *non* era o, meglio, in che punti e in quali modi il Modernismo, dal suo interno, iniziasse a sfaldarsi per lasciare spazio libero all'insorgenza di esperienze sostanzialmente *altre*. Entrare dalla porta secondaria costituita dall'opera herreriana significa perciò smantellare la consolatoria coscienza che, se una *modernità* letteraria ispanoamericana è esistita, essa è stata condensata integralmente dal movimento modernista e dai suoi effetti sulla letteratura a seguire. Fare questo equivale a riscoprire l'opera nella vastità degli elementi che la compongono, rintracciare, ove possibile, le continuità con il proprio tempo, ripiegare altrimenti nella considerazione delle dispersioni o, quando necessario, ricorrere a discorsi del tutto distanti dal centro gravitazionale modernista: in ogni caso, ciò che le pagine che seguono si propongono fin dall'inizio è di aprire l'opera alla sua costitutiva pluralità per mettere da parte, anche solo per un momento, la segnatura permanente che porta la firma di Rubén Darío. Accantonare l'illusione del centro, quindi, per moltiplicare, all'infinito, le tracce.

---

<sup>6</sup> Si veda, a solo titolo d'esempio, il lavoro di R. Blengio Brito, *Julio Herrera y Reissig. Del Modernismo a la vanguardia* (Montevideo, Universidad de la República, 1978). In una direzione solo parzialmente critica dei rapporti fra Herrera y Reissig e il Modernismo, dove il nesso consequenziale è comunque più determinante di qualsiasi rottura, si muovono i più recenti scritti di Gwen Kirkpatrick *The dissonant legacy of Modernismo. Lugones, Herrera y Reissig, and the voices of modern spanish american poetry* (California, California University Press, 1989) e "The Limits of «Modernismo»: Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig" (*Romance Quarterly*, vol. 36, n. 3, agosto 1989, pp. 307-314). Una revisione sostanziale viene invece dall'interessante testo di Eduardo Espina, *Julio Herrera y Reissig. Prohibida la entrada a los uruguayos* (Montevideo, Editorial Planeta, 2010).

<sup>7</sup> J. Herrera y Reissig, *Prosa*, p. 318.



PARTE PRIMA  
ISTANTANEE DI MODERNITÀ



*Nous entrons dans l'avenir à reculons*

PAUL VALÉRY

### *Il nuovo e l'attimo*

Il compito del nuovo, ha sostenuto Roland Barthes, è quello di far risorgere storicamente la gioia che giace nascosta al di sotto degli stereotipi<sup>1</sup>. Non esiste piacere che il nuovo possa incontrare se non affermando se stesso fra le macerie di una regola infranta, fra i resti di un ordine destituito. Il nuovo sembra non poter trovare altro spazio se non quello in cui esso contempla – e si compiace di osservare – la storia (la *propria* storia) accatastata in frantumi. *Nuovo* è, insomma, tutto ciò che gioisce nel vedersi spezzato; è quel gesto, quel pensiero, quel testo, che, nel chiassoso e funebre esultare delle macerie, è capace comunque di scorgere il sentiero della possibilità presente. In questi suoi aspetti, il nuovo è un organismo essenzialmente storico, poiché non esiste rinnovamento se non fra le anguste trame della stratificazione in divenire. Esso dimora nel tempo solo in quanto controcanto radicale alle rigide maglie della Storia, ai suoi orientamenti, alle sue cause e ai suoi effetti, tanto che può pensarsi solo attraverso le linee di una manifestazione ambigua che investe i due campi complementari della sedimentazione e dell'interruzione. Nella natura aporistica che la contraddistingue, a metà fra la storia e l'attimo, nel luogo inconcepibile dove l'organicità della prima si apre alla finitezza caotica del secondo, la novità esclude, perciò, qualsiasi teleologia. Questo perché è caratteristica dell'improvviso che essa costituisce, dell'istante ambiguamente “fuori dal tempo” nel quale viene a situarsi, il fatto di non prevedere in sé il proprio termine. In questo senso, non avendo alcuna finalità, il nuovo non possiede neppure un'origine, già che rintracciare anche solo la possibilità di un'origine della

---

<sup>1</sup> Cfr. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Parigi, Éditions du Seuil, 1973, p. 66.

novità significherebbe porsi immediatamente la questione: “*Origine di che cosa?*”, ritornando, ancora una volta, nel circolo vizioso della finalità causalistica. L’irruzione del nuovo, movimento esplosivo che è il solo capace di definirlo, sarebbe degradato così allo stato del processo, ricondotto a quel percorso di sedimentazione lineare che esso, fin dal principio, è invece incline a escludere. Il nuovo è, piuttosto, un cominciamento che mai si stabilizza, pena la sua conversione in schema, in tradizione, in scuola, in stereotipo – che esso sia politico, estetico, scientifico, filosofico non modifica la sostanza della natura del processo – e che pertanto ricomincia incessantemente soltanto attraverso e nella propria immediata auto-negazione. Una critica che pensi se stessa nei termini di una *critica del nuovo* dovrà, seguendo l’esempio di Nietzsche, voltare le spalle alla ricerca dell’*Ursprung* e dei suoi fini<sup>2</sup>, per rivolgersi, al contrario, alla successione degli inizi come a una serie caotica e potenzialmente infinita. Nell’opinione di Walter Benjamin, che di questa prospettiva ha fatto la propria linea guida nell’analisi degli oggetti della cultura, «solo una scienza che rinunci al suo carattere museale ha la possibilità di sostituire l’illusione con la realtà»<sup>3</sup>. Illusoria è la parete concettuale dove le tappe della storia della cultura trovano il proprio posto definitivo nell’ordine della successione cronologica. Paradossalmente, infatti, una scienza dell’origine – dell’esaltazione dell’*originale* – non potrebbe vedere nell’inizio altro che il luogo stesso del più alto compimento del processo a cui esso dà avvio, il suo stadio più puro di manifestazione, riducendo così ogni esperienza successiva a una mera *variazione sul tema* che lascia percepire già il sapore della degradazione dell’originale, e destinata, semmai, a portare con ostinazione a compimento, nel futuro, l’idealità incontaminata del passato da cui proviene. Questo significherebbe, in un paradosso logico del tutto evidente, l’esclusione senza rimedio del tempo in cui l’evento del nuovo trova la sua dimensione naturale d’esistenza. Resterebbero all’orizzonte solo le serie considerate, per così dire, *originali*, raccolte autonomamente «in boschetti sacri che accolgono poeti senza tempo»<sup>4</sup>. L’origine sarebbe l’unica destinazione possibile, ogni attimo costituirebbe solo un incidente di percorso o, nel migliore dei casi, una riconferma, per quanto parziale, dell’invariabile logica che presiede alla ri-formulazione dell’originale. Coinciderebbe, in altri termini, con una «esorcizzazione della storia»<sup>5</sup> che una *critica del nuovo* non può in alcun modo permettersi di intraprendere, se non al prezzo di sacrificare le peculiarità dell’oggetto che si propone di conoscere alla natura

---

<sup>2</sup> Cfr. F. W. Nietzsche, *Genealogia della morale*, Milano, Adelphi, 2008.

<sup>3</sup> W. Benjamin, “Storia e scienza della letteratura”, in *Avanguardia e rivoluzione*, cit., p. 138.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 139.

precostituita di un illusionistico progetto sistematizzatore.

Il *nuovo*, tuttavia, non è soltanto la forma alla quale un avvenimento storico si lascia ricondurre come quel movimento per il quale si esercita l'irruzione della differenza nella superficie dell'uniforme. Sotto l'omonimia terminologica si occultano, infatti, due realtà completamente differenti. Il *nuovo* è anche, e spesso prevalentemente, un concetto capace di strutturare attorno a sé gli atteggiamenti e le pratiche di interi movimenti di pensiero, estetici, politici o scientifici che siano. Esiste, insomma, qualcosa come un *sensu comune* della novità, una *endoxa* della novità. Una critica che si dichiara interessata a comprendere le potenzialità del nuovo ne dovrà, quindi, preliminarmente, distinguere le forme. Una prima, che è quella del *nuovo* inteso in senso proprio, come lo si è fino a qui delineato: un evento, cioè, che va letto nel suo nucleo essenziale come eversione di ciò che è stabilito. Nell'altra sua forma, invece, la novità si presenta come il segno di una mitologia culturale. Dev'essere notato, innanzitutto, come i due oggetti *nuovo* così delineati non siano affatto interdipendenti ma che, anzi, vedano opporsi all'uno l'azione dell'altro. «Le mythe est à droite»<sup>6</sup> e, in questo senso, il mito della novità, il senso comune che si organizza attorno all'idea di novità, che si sviluppa e definisce nell'incessante ricerca del nuovo, non fa in alcun modo eccezione. Questo perché, come accade per qualsiasi mito moderno, in esso la storia si presenta come un segmento retto, non accidentato, lineare, contraddicendo la natura intermittente ed effimera della storia segnata dalle rotture eversive della novità. La spezzatura, la curva e la retrocessione non sono in alcun modo direzioni contemplate. Il mito della novità è, perciò, l'espressione di una cosmologia conservatrice, l'apparenza del cambiamento sotto cui la teleologia del progresso ha sapientemente mascherato se stessa. Se il *nuovo eversivo* è per sua natura, fin dalle proprie radici, anti-borghese, la *mitologia della novità* è al contrario la forma per mezzo della quale quel tipo di civiltà, in particolare durante tutto l'intero corso del XIX secolo, ha insistentemente perpetuato se stessa. Essa rifiuta l'attimo per prediligere invece la struttura ordinata e finalistica del processo circolare messo in moto a partire dall'*originario*.

Se l'analisi delle mitologie moderne della novità non potrà perciò prescindere dal tenere in considerazione l'aspetto di una storia narrata nelle tappe di sviluppo ordinate e costanti di ciò che Leopardi avrebbe definito, non senza un tono di amara ironia, le «magnifiche sorti e progressive»<sup>7</sup> dell'umanità, una critica della novità come

---

<sup>6</sup> R. Barthes, *Mythologies*, Parigi, Éditions du Seuil, 1957, p. 236. Sulle tendenze conservatrici del mito e sulla natura dell'*endoxa* mitologica, Barthes tornerà a discutere in seguito in un articolo del 1971 dal titolo «La mythologie aujourd'hui», in *Le bruissement de la langue*, cit., pp. 79-82.

<sup>7</sup> G. Leopardi, «La ginestra», in *Poesia e prose*, vol. I, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1987, p. 125.

rottura non potrà procedere in altro modo se non per frammenti, seguendo le irruzioni e le scomparse dei discorsi, il loro reciproco intrecciarsi e nascondersi, le loro eventuali riemersioni alla superficie. Una critica del *nuovo* come *novità eversiva*, come rovesciamento della linearità dello stabilito, non potrà essere realizzato che per glosse: la nota posta al margine del frammento è la forma fedele di una “scienza reale” della novità.

### *Al di sotto della voce. Salinas / Guillén con Heidegger*

In una lettera scritta il 16 marzo 1940 dal suo soggiorno a Wellesley, dove si stabilì cinque anni prima, alla vigilia dello scoppio della guerra civile spagnola, Pedro Salinas espone all'amico Jorge Guillén una serie di perplessità riguardanti l'organizzazione di quell'importantissima raccolta di saggi che uscirà, in seguito, con il titolo di *Literatura española. Siglo XX*. Se le preoccupazioni di Salinas si concentrano soprattutto su questioni di carattere editoriale – il titolo dell'opera e il numero dei saggi da includere nel volume – le pagine della corrispondenza, portano però alla luce elementi di ben maggiore rilevanza. Innanzitutto, le preoccupazioni sulla forma-libro sembrano rispecchiare, occultata fra le righe, un'ansia in tutto e per tutto più profonda e che riguarda, invece, l'intenzione essenziale che aveva animato le ricerche e la stesura del volume. Spaziando, nel panorama delle lettere spagnole, a partire dall'epoca modernista fino all'attualità della redazione, l'obiettivo del libro appare fin da subito quello di gettare luce, di aprire una possibilità concreta di lettura, su un gruppo di autori del quale lo stesso Salinas si sentiva un membro integrante, un partecipante attivo: «los nuestros»<sup>8</sup> – come li definisce e nei quali include lo stesso Guillén – incontrano, infatti, nella struttura del libro, nel riflesso del percorso storico all'interno del quale vengono a situarsi, il luogo della propria specificità dentro l'organismo complesso della tradizione lirica spagnola. Nella sua tempestiva risposta, tre giorni dopo, Guillén, che pure non vi fa cenno esplicitamente, appare del tutto consapevole di questa intenzione e, accanto a una lunga lista di suggerimenti che riguardano il titolo dell'opera, avanza una proposta ben più determinante: «sería precioso – dice Guillén, glissando sulle questioni più immediate poste da Salinas – que te decidieses a hacer el Garcilaso o el fray Luis. Tal vez Garcilaso sería preferible. Me parece que a él le corresponde ante todo tu servicio;

---

<sup>8</sup> P. Salinas e J. Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets, 1992, p.229.

tu voz es la voz a él debida»<sup>9</sup>

Guillén intuisce che nel lavoro di ricostruzione storica e poetica che anima la *Literatura española* ne vada, in primo luogo, di una definizione artistica e culturale del medesimo autore. La pressante urgenza da cui prende origine la serie di saggi si vede motivata dal compito di delimitare un luogo proprio d'appartenenza di *los nuestros* e, di riflesso, in definitiva, di Salinas stesso e della propria poesia. La sensazione che se ne ricava è quella di una necessità di ubicazione, come se ogni identità individuale non potesse realizzarsi che all'interno di una situazione storica determinata, nella quale essa emerge, e dalla quale essa risulta, in conclusione, inseparabile. Tuttavia, più che soffermarsi sulle questioni che assillavano in quei giorni Salinas – eliminare o meno un piccolo gruppo di scritti centrati sulle opere di Unamuno e Machado, decidere finalmente il titolo da assegnare all'opera – il poeta di Valladolid preferisce spostare l'attenzione su qualcosa di certamente meno immediato, di più remoto, ma certamente di più significativo. Pare intuire, Guillén, che se un'angoscia di ubicazione debba essere soddisfatta, gli sforzi non vadano indirizzati tanto verso una comunque sempre limitata lettura del contemporaneo – ovvero, all'esclusivo mettere in risalto un insieme di autori che incontra, prima di tutto, il primo punto comune in una coincidenza di natura cronologica – quanto, piuttosto, nell'intraprendere un'azione di de-occultamento che assuma come proprio oggetto qualcosa che resiste inesorabilmente a essere tematizzato; qualcosa che appare come un punto di pronuncia, come il luogo, cioè, dal quale lo stesso Salinas è messo nella condizione di prendere la parola. Quel punto è, per Guillén, Garcilaso, o, meglio ancora, quel luogo è la voce di Garcilaso, ciò che resta disponibile nel presente della voce di Garcilaso. Alla voce del poeta delle *Églogas*, Salinas deve, secondo l'opinione di Guillén, la possibilità stessa che si sia potuto dare nel presente qualcosa come una voce di Salinas. Si dovrà chiedersi, però, in che cosa consista esattamente questo *parlare* all'interno di – e a partire da – un ulteriore e lontano *parlare*. Ma anche, in che modo, soprattutto, come può suggerire Guillén fra le righe, come sia possibile solo all'interno di un tale acquisire voce nel luogo di un'altra voce dove il singolo autore, il poeta e critico Pedro Salinas, possa incontrare finalmente la propria definizione in quanto tale e, quindi, in definitiva, la propria attualità.

È difficile trovare nelle parole di Salinas qualcosa di simile a una risposta alla questione essenziale che gli è posta dall'amico. Otto anni dopo, però, sempre nel corso della corrispondenza con Guillén, il poeta di *La voz a ti debida*, sembra riallacciarsi, seppur da una prospettiva certamente differente, a quella relazione oscura ma capitale che intreccia poesia e temporalità. L'occasione è quella di una discussione di ordine

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 231.

metodologico sulla quale il Salinas storiografo e critico della letteratura sollecita l'opinione dell'amico:

A mi juicio la obra de un poeta muerto es una totalidad cerrada sobre sí misma, a modo de círculo. Cualquier momento de ella hace referencia a todos los demás, dentro del sistema total, nada más. [...] ¿Qué me importa la decadencia posible de un último período histórico, si la obra había alcanzado ya antes una cima, que la completa y define? Otra cosa sería creer en un progreso indefinido en lo creador, tan falaz como el progreso social. Hay en una obra saltos, regresiones, oscurecimientos, visiones; mientras todo ello no se integre en el tiempo propio de la obra, que no es el exterior, no creo se pueda llegar a la verdad entera. Por ahí sólo se va a determinaciones parciales del proceso, no del resultado. [...] Continúo, además, creyendo que los dos excesos de la crítica literaria que heredamos son historicismo y biología<sup>10</sup>.

Certamente non si accenna qui, neppure per un momento, a quel rapporto complesso a cui alludeva Guillén. Tutto ciò che interessa a Salinas è, in questa sede, il nesso ambiguo che pone in relazione il significato più profondo di un'opera con la cronologia della stesura delle sue singole parti. Comunque sia, due sono i punti essenziali esposti dallo scrittore che si prestano a essere ampliati nel senso di un'analisi delle relazioni letterarie, vale a dire dei rapporti esistenti fra voci differenti all'interno di ciò che comunemente viene definito come una *tradizione*: in primo luogo, Salinas precisa come sia impossibile – e, per di più, nocivo – rintracciare qualsiasi nesso consequenziale all'interno di un'opera, basandosi sulla sola successione cronologica della composizione delle sue parti; in secondo luogo e in conseguenza di questo, l'opera d'arte afferma se stessa come il luogo di un anacronismo fondamentale. È questo «el tiempo propio de la obra», che si organizza però non nella linearità logica della retta, bensì nella frammentazione dei salti, delle interruzioni e dei ritorni. Su queste basi, che sono la non corrispondenza fra voce e cronologia e l'anacronismo essenziale dell'opera poetica, è possibile ritornare a pensare la relazione fra le due voci che ha aperto questa sezione.

Nel corso della sua ultima conferenza sul linguaggio, tenuta nel 1959, Martin Heidegger si sofferma sull'indice temporale che segna, in modo inestricabile, ogni atto di parola: «ogni linguaggio è storico»<sup>11</sup>, si legge, infatti, quasi in conclusione di *In cammino verso il linguaggio*. In quale senso sia da intendere la sentenza di Heidegger è lo stesso filosofo che provvede a spiegarlo immediatamente di seguito, accostando l'esperienza della lingua a un'inclinazione che pare segnare nella sua pienezza l'intera cultura contemporanea occidentale: il linguaggio, pertanto, «è storico nel senso e nei limiti propri dell'età contemporanea, la quale non inizia nulla di nuovo, ma porta al suo

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 468.

<sup>11</sup> M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Ugo Mursia Editore, 1973, p. 209.



estremo compimento l'antico, il già prefigurato»<sup>12</sup>. Portare a compimento l'antico, tuttavia, non deve intendersi, ingenuamente, come un replicare acriticamente il passato nel luogo del presente, quanto piuttosto estremizzarne il contenuto virtuale, portare all'espressione ciò che in esso era rimasto sotto la forma della potenzialità inespressa. Non una replica, una copia, ma invece, come si legge in *Essere e tempo*, una completamente differente *ripetizione* che esalta la parola ripetuta nell'estremizzazione che ne libera la virtualità come un'*unicità*, nell'attimo attuale della sua pronuncia: «la ripetizione non si abbandona al passato e non tende al progresso. Per l'esistenza autentica entrambi sono, nell'attimo, indifferenti»<sup>13</sup>. La *ripetizione* del già stato non implica perciò, per la voce che giunge alla pronuncia nel presente, una perdita di rilevanza, uno svuotamento di contenuti né, men che meno, uno scemare della sua forza di attualità; essa determina al contrario – e ne è il fattore essenziale – la novità dell'attimo, il momento più alto in cui al *nuovo* è dato di assumere forma. Heidegger parlerà, in questo senso, di una «decisione autentica»<sup>14</sup> fondata su una «possibilità ereditata»<sup>15</sup> e che è lo spazio d'azione reso disponibile da quei «resti, monumenti, avanzi tuttora presenti» e divenuti così «un “materiale” possibile»<sup>16</sup>.

La temporalità ambigua del nuovo, il quale si forma attraverso l'apertura della possibilità insita nella ripetizione del passato, costituisce, quindi, il momento stesso di realizzazione dell'attimo artistico: è la concretizzazione improvvisa di quel «secreto inhábil» che, secondo Jorge Guillén, «Entre los relojes / Calla tan inmóvil»<sup>17</sup>, che resta inesorabilmente fuori portata se sottomesso alla consequenzialità esclusiva – perché nella linearità della retta ogni attimo implica l'assenza di ogni altro – del tempo storico oggettivo. Lo spazio della ripetizione, che è poi la liberazione di ogni attimo nello spazio dell'anacronismo, significa invece la redenzione, l'assolutizzazione eterna dell'istante o, come ha specificato Macrí, costituisce la «durata nel *punctum* del luogo-tempo attuale, insistente e ritornante»<sup>18</sup>: «No importa. ¡Perezcan / Los días en prólogo! / Buen prólogo: todo, / Todo hacia el poema!»<sup>19</sup>. Si capisce, da questi versi di *Cántico*, la ragione essenziale della questione posta da Guillén al compagno Salinas. Si chiarisce così il senso delle due voci che possono essere, tuttavia, infinite voci simultanee.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> M. Heidegger, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976, p. 462.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 460.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 461.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 471.

<sup>17</sup> J. Guillén, «El prólogo», in *Cántico*, Barcellona, Editorial Seix Barral, 1998, p. 32.

<sup>18</sup> O. Macrí, «Studio su «Aire Nuestro» poema della salvezza», in J. Guillén, *Opera poética («Aire Nuestro»)*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 262.

<sup>19</sup> J. Guillén, «El prólogo», cit., p. 32.

Pronunciare a partire da una pronuncia *altra*, significa collocare la voce che parla a partire da un'altra voce su di un incrocio fra due tempi, il presente e il passato, resi ormai indiscernibili nella potenza creatrice dell'attimo. Ma quest'attimo, mostrandosi, esibisce già il suo essere un fatto del passato. Nella sua articolazione è già implicita la propria storicizzazione: esso implica in questo modo in sé già il futuro di nuove ripetizioni, di nuove pronunce. Domandando a Salinas la stesura di un libro su Garcilaso, Guillén non chiedeva conto di un'influenza. Quell'invito non significava in alcun modo sminuire l'opera dell'amico; al contrario, forzando al confronto con la remota voce di Garcilaso, Guillén elogiava gli strumenti – e con tutta probabilità il più fondamentale se non l'unico degno di una reale considerazione – con cui la poesia afferma se stessa come momento del *nuovo*, come espressione di una novità che è tale solo nel momento in cui mette mano al proprio passato, modificandolo radicalmente in funzione della propria emersione storica. Come momento esemplare di una *storia effettiva*<sup>20</sup> affatto lineare, essendo il luogo di una presenza nel momento della propria manifestazione attuale, ma contenendo altresì in sé, nella forma del negativo, tanto il proprio passato quanto il proprio futuro, il nuovo appare come un'immagine caricata di temporalità. In questo punto la parola estetica mostra pienamente la carica eversiva della propria novità.

### *Utopia e storia*

In pochi altri campi come nelle grandi utopie sociali dell'Occidente moderno il conflitto fra le due *novità* appare delineato più nitidamente. È nella progettazione dello spazio utopico, infatti, – che è uno spazio geografico solo in quanto spazio discorsivo – in cui la naturale eversività del nuovo viene ricondotta entro le maglie narrative della sequenza mitologica. Che tale degradazione della novità e della sua percezione si definisca sulla base di un meccanismo proprio a qualsiasi pensiero utopistico era stato già annotato da Theodor Adorno nel corso di un dibattito radiofonico con Ernst Bloch su questo tema: «c'è qualcosa di profondamente contraddittorio in ogni utopia»<sup>21</sup> sostiene l'autore della *Dialettica negativa*. Ciò che Horkheimer definisce come

---

<sup>20</sup> Riprendiamo il termine da Michel Foucault, “Nietzsche, la généalogie, l'histoire”, in *Dits et écrits*, Parigi, Gallimard, 2001, vol. 1, pp. 1004-1024. Ritorneremo in seguito su questa nozione essenziale introdotta dal filosofo francese.

<sup>21</sup> Citiamo dall'edizione in lingua inglese: “Something's missing: a discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the contradictions of the utopian longing”, in E. Bloch, *The utopian function of art and literature. Selected essays*, Massachussets, MIT Press, 1989, p. 10.

«l'espressione degli strati disperati»<sup>22</sup> della società è infatti sottomessa, nella sua realizzazione discorsiva e concettuale, a una «difficoltà logica»<sup>23</sup> di fondo. Esiste nell'utopia qualcosa come una miopia storica, un disinteresse essenziale verso il fattore tempo<sup>24</sup>, in quanto «a partire dai desideri condizionati da una data situazione della società e che mutano con quello che di volta in volta è il presente, usando i mezzi dati nel presente, essa vuole creare una società perfetta»<sup>25</sup>. L'utopia, continua Horkheimer, volendo «cancellare le sofferenze della società presente, salvando solo ciò che in essa vi è di buono, [...] dimentica che i momenti buoni e quelli cattivi sono solo diversi aspetti della medesima situazione»<sup>26</sup>. L'immaginazione utopica è un'immaginazione *del e nel* limite, così come *del e nel* limite è la libertà idealizzata che essa propugna. Tale limitatezza, costitutiva del progetto utopistico, si esprime, innanzitutto, attraverso l'adeguamento dell'intenzione rivoluzionaria agli schemi dei modelli di pensiero all'interno dei quali quella stessa intenzione assume la propria forma. È lo stadio aporistico dal quale transita qualsiasi progetto utopico, in quanto esso individua nel mondo *materiale*, nella degradazione tangibile del presente vissuto, «il motivo dell'effettiva configurazione psichica degli uomini»<sup>27</sup>, ma proprio a partire dal pensiero che in quelle determinate condizioni – e solo sulla base di quelle – si produce, immagina di raggiungere l'abolizione di quel medesimo stato di cose. In questo punto, l'utopia, che incontra le proprie origini nella spinta antagonista che da sempre la oppone al modello sociale della borghesia, non fa altro che assecondare e, di più, consacrare come unico mezzo possibile di azione, l'impianto concettuale che presiede alla radice di quello stesso modello:

In termini generali possiamo affermare che l'incoerenza consiste nel fatto che qui alle idee degli uomini, che pure sarebbero influenzate dalle cattive istituzioni esistenti, non si assegna solo il compito (il che sarebbe giustificato) di intraprendere un paziente lavoro sulla realtà ma le si ritiene capaci di sviluppare fin nei minimi particolari di contenuto il quadro ideale di una società perfetta. In ciò è insito il medesimo concetto presuntuoso di una ragione universale assoluta, in cui ci eravamo già imbattuti nella teoria dei filosofi borghesi, ove in contrasto con gli utopisti esso aveva la funzione di trasfigurare la società esistente e di spacciare per eterne le sue categorie<sup>28</sup>.

---

<sup>22</sup> M. Horkheimer, *Gli inizi della filosofia borghese della storia*, Torino, Einaudi, 1978, p. 56.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>24</sup> Per Adorno tale disinteresse si manifesta sotto la forma di un'eternizzazione del presente: «si può dire generalmente che il compimento dell'utopia consiste esclusivamente nella ripetizione del continuamente medesimo presente» (“Something's missing”, cit., p. 2).

<sup>25</sup> M. Horkheimer, *Gli inizi della filosofia borghese*, cit., p. 61.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 61-62.

L'utopia, si potrebbe dire recuperando certe considerazioni nietzschiane sulla storia, non fa altro, attraverso una «formula molto mitologica», che «tener conto dei fatti»<sup>29</sup>. Poco importa se lo Stato-Leviatano di Hobbes si distanzia radicalmente, nell'organizzazione civile che là vi si propone, dall'*Utopia* di Moro o dalla *Città del sole* di Campanella. Ciò che in tutte è ugualmente implicato è comunque la fiducia incondizionata nella disposizione ordinata e progressiva della storia, intesa essenzialmente nei termini di una totalizzazione del presente (certo nei suoi aspetti positivi) o, il che è in sostanza lo stesso, di una presentificazione assoluta del divenire storico; in tutte riaffiora il mito di una storia teleologicamente orientata, di un progresso inesorabile e univocamente direzionato, in cui gli attimi di desolazione e di disordine non sarebbero altro che incidenti di realizzazione di una perfezione atemporale che resta comunque contenuta in ognuno di essi. La *mitologia del nuovo* del quale l'utopia è l'esempio più eclatante esprime certamente, nei multiformi aspetti dell'epoca moderna, il desiderio di una necessità reale di cambiamento; tale trasformazione, tuttavia, non può né pensarsi né svilupparsi se non nel senso paradossale di un mutamento nella conservazione. Parafrasando Adorno, che riprende qui una terminologia esplicitamente freudiana, la vittima finisce, in questo modo, con l'identificarsi con il proprio aggressore<sup>30</sup>.

Nell'epoca della modernizzazione latinoamericana, nel periodo che racchiude il transito dal XIX al XX secolo, questo miraggio culturale, di cui la società borghese si era fatta ampiamente carico nel Vecchio Continente, emerge con una forza sorprendente. Basterebbe considerare, a questo proposito, il prolifico moltiplicarsi delle utopie sociali in quell'area, spesso e volentieri concentrate attorno al centro nevralgico dello spazio urbano. I confini metropolitani dovevano apparire, infatti, come l'esempio più tangibile della situazione storica di quell'epoca e, quindi, come lo spazio di azione più fecondo all'interno del quale applicare i progetti di un'azione culturale a tutto tondo, capace di pensarsi come motore di sintesi delle esperienze e degli interessi più vari, sociali, politici, estetici. Ma niente, come le immaginazioni utopistiche dell'area urbana, è capace di indicare in quale modo il progetto rivoluzionario si proponesse non tanto come rovesciamento radicale dello stato di cose al quale si opponeva, da realizzarsi attraverso una critica aspra delle fondamenta essenziali di quella cultura e attraverso le tappe di un lavoro minuzioso quanto faticoso sui diversi elementi della realtà, bensì come, nella grandissima parte dei casi, esso esprimesse una medesima fiducia

---

<sup>29</sup> F. Nietzsche, "Sull'utilità e il danno della storia per la vita", in *La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali I-III*, Milano, Adelphi, 1972, p. 328.

<sup>30</sup> A suggerire il rimando a Freud è lo stesso Adorno, nel corso del già menzionato dibattito con Ernst Bloch ("Something's missing", cit., p. 4).

incondizionata nel progresso umano visto come il riflesso immediato del progresso scientifico e tecnologico, ovvero, come un prodotto diretto dell'utilitarismo di estrazione razionalistico-positivista che andava affermandosi in quel periodo fra gli intellettuali latinoamericani. La città del futuro, che avrebbe dovuto porre rimedio alle catastrofi sociali dell'epoca, avrebbe potuto essere edificata solo a partire dallo sfruttamento di ciò che – riprendendo le parole di Horkheimer – c'era di buono nel tempo presente: vale a dire, il razionalismo scientifico, le scienze economiche, la sociologia positivista<sup>31</sup>, colte nel punto della loro feconda potenzialità come gli elementi indispensabili per pensare qualsiasi avvenire.

L'utopia è un discorso *inefficace* perché è il frutto di un pensiero *inefficace*, già che dimostra l'incapacità di rinnovarsi nell'autocritica delle proprie categorie. L'inefficacia dell'utopia e dei suoi discorsi va rintracciata tutta nell'uniformità del progetto al quale rispondono e alla cui produzione seriale essi mirano; va riconosciuta nella sua liscia totalità, nella razionalità monolitica che all'interno vi è dispiegata, nel principio assoluto e imm modificabile che li incontra ogni volta la propria celebrazione. In questo senso l'utopia può essere soltanto il luogo verbale in cui si esprime la mitologia conservatrice della novità. Essa non può cambiare niente, nonostante lo voglia, poiché, partendo dalla volontà di misurarsi attivamente con i problemi che le si pongono, essa scade nell'elogio, a scapito di un lavoro critico e paziente che sarebbe destinato tuttavia a non completarsi mai quanto piuttosto, invece, a cancellare ogni volta i risultati ottenuti per rimetterli immediatamente in discussione. L'utopia procede per conferme progressive di un medesimo nucleo *già dato*. Il luogo della novità, lo spazio in cui il *nuovo* può emergere in tutta la propria forza di rottura, di scardinamento dell'esistente, è, al contrario, uno spazio-tempo caotico, disordinato, in cui ogni volta lo sguardo contempla con insoddisfazione le forme ottenute per poi subito procedere nuovamente a disfarle. Lo spazio della novità eversiva è un ambiente eterotopico dove, alla maniera di Foucault, il linguaggio e la razionalità hanno ormai perduto ogni loro residuo di

---

<sup>31</sup> Ha di recente scritto su questo argomento Fabiola López-Durán nel suo "Utopía en práctica. Eugenesia y naturaleza en la construcción de la ciudad moderna latinoamericana", in G. Heffes (ed.), *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2013, pp. 131-164. È esemplare quanto si legge a proposito dell'utopia urbana dell'argentino Achilles Sioen, *Buenos Aires en el año 2080. Una historia verosímil*: «La ciudad imaginada por Sioen en 1879 era más que una representación del urbanismo de Hausmann, con sus amplias avenidas construidas para facilitar la circulación de personas y bienes, como así también para enfatizar ejes cívicos y espacios conmemorativos monumentales. Esta utopía prefiguraba la imagen de una ciudad planificada y construida bajo el auge de una nueva forma de higiene, la llamada higiene social. Definida inicialmente como el "arte de conocer" las influencias del medio ambiente, la higiene social abordó en una visión única tres enfermedades – la tuberculosis, la sífilis y el alcoholismo – que eran percibidas como vehículos directos del tan temido proceso de degeneración de la especie. [...] Con el fin de combatir estas tres enfermedades, consideradas de orden social o moral, y que afectaban no sólo al individuo sino a sus descendientes, la higiene social se consolidó a finales del siglo XIX como una ciencia económica que tuvo como objetivo los frutos del capital humano: la producción (*travail*) y la reproducción» (*ivi*, pp. 142-143).

sicurezza:

Le *utopie* consolano: se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili, anche se il loro accesso è chimerico. Le *eterotopie* inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la "sintassi" e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa "tenere insieme" (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose. È per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi: sono nella direzione giusta del linguaggio, nella dimensione fondamentale della *fabula*; le eterotopie [...] inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica; dipanano i miti e rendono sterile il lirismo delle frasi<sup>32</sup>.

### *Rodó e le perfette deformazioni dell'attualità*

Delle diverse forme in cui la cultura occidentale ha pensato il cambiamento possediamo, per quanto riguarda il pensiero ispanoamericano degli inizi del Novecento, una testimonianza senza eguali. Al compito di delineare una particolare figura del futuro José Enrique Rodó ha infatti dedicato l'interezza della propria attività intellettuale. Come ha annotato José Luis Abellán, in tutta l'opera dell'autore uruguayano «de lo que se trata es de aspirar a una auténtica modernidad, prescindiendo de todo lo que de negativo ha arrastrado la modernidad recibida»<sup>33</sup>. Se la bibliografia rodoiana esibisce, fin dai primissimi lavori, la preoccupazione di sondare le possibilità future che si prospettavano a un'intera cultura alle soglie del XX secolo, nessun altro testo quanto i *Motivos de Proteo* – datati 1909 ma frutto di un ampissimo lavoro di stesura, revisione e selezione – rende conto del compito essenziale di cui Rodó si fa carico. Tutto l'impianto concettuale del libro potrebbe riassumersi nella massima epigrammatica «reformarse es vivir»<sup>34</sup>, quale si legge nelle parole che aprono il primo capitolo del testo. Ciò che giace al di sotto di questa formulazione è, infatti, una teoria della *trasformazione* che, come si esporrà da diverse angolature nel corso di quello scritto, deve intendersi primariamente nel suo esplicito antagonismo con una del tutto differente teoria del *rinnovamento*<sup>35</sup>. Il percorso verso la modernità autentica, verso una forma perfetta e ideale di modernità, non può, infatti, per l'autore dell'*Ariel*, affidarsi ai movimenti dello strappo o della

---

<sup>32</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 7-8.

<sup>33</sup> J. L. Abellán, *La idea de América. Origen y evolución*, Madrid-Francoforte, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 105-106.

<sup>34</sup> J. E. Rodó, *Motivos de Proteo*, in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 309.

<sup>35</sup> Cfr. E. Rodríguez Monegal, "Introducción general", in J. E. Rodó, *Obras completas*, cit., p. 113.

rottura; la trasformazione – che Rodó pensa come «fatal y lenta»<sup>36</sup> – deve invece essere scandita sul «ritmo sagrado»<sup>37</sup> del tempo, pensato, questo, fra le tappe razionalmente organizzate di una storia ordinata e uniformemente orientata. L'evoluzione risponde alla continuità della successione, al perfezionamento progressivo del già dato: «una vida idealmente armoniosa – si legge fra quelle pagine – sería tal que cada día de los que la compusieran significase, mediante los concertados impulsos del tiempo y de la voluntad, a él adaptada, un paso hacia adelante»<sup>38</sup>.

Secondo la diagnosi dei *Motivos*, cedere alla tentazione della rottura equivarrebbe a uno snaturamento dell'identità culturale dell'individuo che, nel progetto riformista già inaugurato dall'*Ariel* nove anni prima, sancirebbe il fallimento di qualsiasi evoluzione: «perseveramos sólo en la continuidad de nuestras modificaciones» – scrive Rodó nel capitolo primo dei *Motivos* – «en el orden, más o menos regular, que las rige; en la fuerza que nos lleva adelante hasta arribar a la transformación más misteriosa y trascendente de todas»<sup>39</sup>. Se la figura della retta non si presta, nella speculazione rodoiana, a rappresentare graficamente tale processo, poiché «siempre igual a sí misma, tiende del modo más rápido a su fin»<sup>40</sup>, l'immagine grafica dell'evoluzione assume i tratti ordinati di «una curva de suave y graciosa ondulación»<sup>41</sup>. Ma nelle forme opposte del segmento retto e della curva Rodó riscontra le immagini contrastanti nelle quali la novità è da sempre destinata ad assumere i propri lineamenti. Il segmento può essere figura della novità, certamente, ma solo a patto che lo si pensi nell'ambito di una figura più complessa ed estesa, dove ogni tratto che la costituisce è costretto, nel punto di snodo dell'angolo, a cedere il passo (e quindi a morire nella sua peculiarità costitutiva) a un altro di natura analoga ma «que nazca de un impulso en nuevo y divergente sentido»<sup>42</sup>. La novità come insieme di segmenti retti è, nell'immaginazione di Rodó, la figura della frammentazione e della discontinuità. Di ben differente valenza è, invece, la sinuosità regolare della curva che riunisce in sé la complessità del differente nell'orientamento razionale della totalità che lo racchiude, «porque cambiando constantemente de dirección, cada dirección que toma está indicada

---

<sup>36</sup> J. E. Rodó, *Motivos de Proteo*, cit., p. 310.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 312.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 310. Fra le pagine di alcuni appunti preparatori al testo si legge, a conferma di quanto detto: «modificarse y ampliarse sin descaracterizarse: tal ha de ser la ley de transformación»; «renovarse, pero no perder el hilo de continuidad de la personalidad». Citiamo dalla trascrizione dei frammenti manoscritti riportata da Emir Rodríguez Monegal nella sua introduzione alle *Obras completas*, cit., p. 113.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 313.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

de antemano por la que la precede»<sup>43</sup>. La *transformación* pensata da Rodó esclude pertanto qualsiasi *novità* in senso proprio, poiché nel suo percorso ogni sua componente è già data, per lo meno come potenza, fin dal principio in ogni suo precedente. Sono predeterminate le differenti tappe di articolazione dell'evoluzione – già che nella geometria regolare della curva ogni punto permette di calcolare la posizione di tutti quelli che lo succederanno o che lo hanno preceduto –, così come è determinabile e conoscibile la legge (Rodó, lo si è visto, la definisce una *forza*) che regola, quasi matematicamente, l'algoritmo della figura. La storia della cultura è un processo di crescente uniformazione della pluralità, o di *armonizzazione dei contrari* nella terminologia rodoiana, operata sulla base di categorie universalmente valide.

Il sistema concettuale che trova il proprio culmine teorico nei *Motivos de Proteo* era già del tutto contenuto fra le pagine di *Ariel*. L'occasione di una critica del sistema democratico, osservato nel momento della sua degenerazione in quell'egualitarismo che, manifestandosi «en la forma mansa de la *tendencia a lo utilitario y a lo vulgar*», condanna l'iniziativa libera dell'individuo a rovesciarsi in una «mansedumbre artera e innoble»<sup>44</sup>, forniva già all'intellettuale uruguayano gli elementi sufficienti per definire i termini entro cui pensare le forme di un futuro possibile per le giovani repubbliche del continente<sup>45</sup>. Il processo di democratizzazione viene letto nei termini di un appiattimento culturale, di un livellamento che si esercita inesorabilmente verso il basso. Tuttavia, le imperfezioni del modello sociale con il quale Rodó si misura, protetto dall'ombra ideale della statua dell'avversario del Calibano, sembrano delineare un quadro del tutto particolare dove le deformità dell'attuale si intrecciano, in una relazione di stretta necessità, con la perfezione dell'idealità sognata. La democrazia, sostiene Rodó, mai «se ha opuesto en formas brutales a la serenidad y la independencia de la cultura intelectual»<sup>46</sup> e, in questo senso, lo spirito che la anima costituisce «un principio de vida contra el cual sería inútil rebelarse»<sup>47</sup>. L'unica azione possibile e auspicabile all'interno dell'attuale sistema sociale è pertanto quella che si muove a partire da «los descontentos sugeridos por las imperfecciones de su forma *histórica actual*»<sup>48</sup>. Non si tratta tanto di scardinare l'impianto essenziale di un sistema, quello democratico, che aveva avuto, fra gli altri effetti degradanti della sua concreta

---

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> J. E. Rodó, *Ariel*, in *Obras completas*, cit., p. 226.

<sup>45</sup> Si veda per questo punto quanto osservato da Emir Rodríguez Monegal, "Introducción general", cit., p. 114.

<sup>46</sup> J. E. Rodó, *Ariel*, cit., p. 226.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>48</sup> *Ibidem*.



applicazione, quello di subordinare il disinteressato godimento estetico all'esaltazione della merce e del consumo propria delle civiltà dell'età borghese, quanto piuttosto di immaginare e pianificare, da una posizione interna a esso, le correzioni necessarie a porre rimedio a quelle stesse imperfezioni. Da qui lo sforzo che Rodó compie per riconnettere positivamente il sistema economico, sociale e politico della modernizzazione, sintetizzato nell'essenza del sistema democratico, con un ideale estetico di cui la figura shakespeariana di Ariele diviene sinteticamente rappresentativa. Non si tratta di esaltare una parte a scapito dell'altra, di tessere l'incondizionato elogio dell'idealità estetica a detrimento del razionalismo sociale di origine positivista, bensì di raggiungere una sintesi armonica fra quelle due dimensioni. Se la degenerazione utilitaristica del presente vede quei due poli della cultura l'uno avversario dell'altro, Rodó ne rintraccia, al contrario, il segno comune. Lo scioglimento della simbologia di Ariele, compiuto già nelle prime battute che Prospero rivolge ai suoi giovani discepoli, racchiude, sotto questa prospettiva, il senso più profondo del progetto rodoiano. Ariele è infatti «el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad»<sup>49</sup>. In un passo che è a questo proposito fra i più significativi dell'*Ariel*, Rodó giunge a intrecciare l'educazione estetica di schilleriana memoria con l'essenza fondamentale del pensiero della società borghese:

Aunque el amor y la admiración de la belleza no respondiesen a una noble espontaneidad del ser racional y no tuvieran con ello suficiente valor para ser cultivados por sí mismos, sería un motivo superior de moralidad el que autorizaría a proponer la cultura de los sentimientos estéticos, como un alto interés de todos. Si a nadie es dado renunciar a la educación del sentimiento moral, este deber trae implícito el de disponer el alma para la clara visión de la belleza. Considerad al educado sentido de lo bello el colaborador más eficaz en la formación de un delicado instinto de justicia. La dignificación, el ennoblecimiento interior, no tendrán nunca artífice más adecuado. Nunca la criatura humana se adherirá de más segura manera al cumplimiento del deber que cuando, además de sentirle como una imposición, le sienta estéticamente como una armonía. Nunca ella será más plenamente buena que cuando sepa, en las formas con que se manifieste activamente su virtud, respetar en los demás el sentimiento de lo hermoso<sup>50</sup>.

Il pensiero della modernizzazione è un pensiero che, accogliendo quanto di fecondo giace nel proprio presente, raccoglie al tempo stesso la storia, i suoi eventi, le istituzioni che ne furono generate, con l'obbiettivo di orientarne il progresso verso un fine determinato, per proiettarne la forma idealizzata fra le trame dell'immagine di una comunità a venire che acquisisce, con sempre maggior decisione, i tratti ideali e armoniosi dell'utopia. In questo senso, il luogo del pensiero è propriamente lo spazio

---

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 218.

elevato del *Mirador de Próspero*, da cui si rende possibile finalmente separare, discernere, le marcescenze dell'attualità per riacquisire però come strumento e materiale di trasformazione, con una forza esponenzialmente moltiplicata, ciò che di positivo e di fecondo è in essa contenuto. Ma sono proprio le azioni del separare e del discernere che, esibendo i mezzi concettuali di cui si servono nella loro realizzazione, mostrano, come si è visto, la filiazione più essenziale del progetto utopico. L'interesse comune, il compimento del dovere, sono elementi discorsivi propri di un presente del quale si auspica non il rovesciamento quanto la sublimazione in una forma idealizzata, e l'idealismo dei moderni d'America, di cui Rodó si farà promotore, esibisce con chiarezza, in questo punto, la propria natura di figlio legittimo della tradizione filosofica borghese<sup>51</sup>. Rodó stesso insisterà esplicitamente su questo punto. Accanto alla dichiarazione d'appartenenza ai ranghi di quella «gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento» – «yo soy un *modernista*»<sup>52</sup>, si legge fra le pagine dedicate a Rubén Darío – l'autore dell'*Ariel* procederà a tracciare le linee di una relazione con il proprio tempo che, invece che essere quella della negazione dei fondamenti epistemologici che stanno alla base delle deformità dell'attuale, è, piuttosto, quella inversa della coscienza dell'evoluzione, della provenienza necessaria. La reazione modernista è infatti quel movimento del pensiero che, secondo la formula approntata dallo stesso Rodó, «partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas»<sup>53</sup>. Da qui il rifiuto netto verso la facciata decadente di cui andava caricandosi il Modernismo letterario ispanoamericano, contro la sua compiaciuta osservazione del degrado, a favore, invece, di un pensiero positivo che, vedendosi come tappa obbligata di un progresso spirituale, non può che assumere su di sé «la perseverante consagración a un ideal afirmativo y constructivo»<sup>54</sup>, e, così, non può in alcun modo cessare di confidare nella necessità dell'evoluzione, nella fede insistita verso una gioventù ostinatamente aperta al divenire<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> Ángel Rama è stato a proposito del tutto chiaro nella sua lettura del Modernismo ispanoamericano, cfr. *Las máscaras democráticas del Modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.

<sup>52</sup> J. E. Rodó, "Rubén Darío", in *Obras completas*, cit., p. 191.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> J. E. Rodó, "Rumbos nuevos", *El Mirador de Próspero*, in *Obras completas*, cit., p. 514.

<sup>55</sup> Si legga, a questo proposito, il seguente brano dell'*Ariel*, nel quale Rodó si sofferma a riflettere sulla nocività di molta letteratura a lui contemporanea: «Un escritor sagaz rastrea ha poco en las páginas de la novela de nuestro siglo – esa inmensa superficie especular donde se refleja toda entera la imagen de la vida en los últimos vertiginosos cien años – la psicología, los estados de alma de la juventud, tales como ellos han sido en las generaciones que van desde los días de René hasta los que han visto pasar a Des Esseintes. – Su análisis comprobaba una progresiva disminución de juventud interior y de energía en la serie de personajes representativos que se inicia con los héroes, enfermos, pero a menudo viriles y siempre intensos de pasión, de los románticos, y termina con los enervados de voluntad y corazón, en

L'utopia arielista possiede dunque le sue regole precise di realizzazione e, in conseguenza, essa assume esatte forme di manifestazione: la sua natura è quella della curva regolare la cui legge di successione è un *a priori* esterno e immutabile; il suo ordine aderisce perciò alla struttura lineare di ogni teleologia. Ogni cambio di direzione è motivato dal complesso dell'intero movimento e dalla norma esterna che ne presiede gli sviluppi. Quell'utopia riconosce così due luoghi distinti di realizzazione: prende origine dalle forme del mondo sociale e non si oggettiva che in esso; tuttavia, non può concepirsi che dall'altezza speculativa del *mirador*; dalla quale soltanto è possibile ottenere una visione distaccata e d'insieme della realtà. Il *Mirador de Próspero* è il luogo dal quale la razionalità individuale ha accesso al principio aprioristico della curva. In questo senso, l'utopia di Rodó non può prescindere da un agente. Questo è per Rodó il genio, l'eroe. Eroico è, infatti, «el *iluminado* de la acción»<sup>56</sup>, come è definito in un saggio del 1904 su Garibaldi, ma è anche, più particolarmente, il catalizzatore essenziale di qualsiasi tappa evolutiva del processo storico. Così si legge nelle repliche scritte da Rodó in risposta alle critiche ricevute dal suo *Liberalismo y Jacobinismo*, riflettendo su alcuni passi da Carlyle:

La personalidad del genio es un elemento irreducible y necesario en la misteriosa alquimia de la historia. Hay algo de inexacto, pero hay mucho de verdadero, en la teoría de los héroes de Carlyle. La fatalidad de las fuerzas naturales; la acumulación de las pequeñas causas; la obra oscura de los trabajadores anónimos; la acción inconsciente de los instintos colectivos, no excluyen el dinamismo peculiar de la personalidad genial, como factor insustituible en ciertos momentos y para ciertos impulsos; factor que puede ser traído, si se quiere, por la corriente de los otros, fuerza que puede no ser sino una manifestación o concreción superior de aquellas mismas fuerzas, tomando conciencia de sí, acelerando su ritmo y concentrando su energía; pero que, de cualquier modo que se la interprete, responde a una necesidad siempre renovada y tiene significado sustantivo<sup>57</sup>.

Come si è visto in relazione al pensiero utopico, l'idealismo razionalistico che Rodó elabora compiutamente già a partire dall'*Ariel* e che sfocerà in seguito nel concetto di trasformazione ampiamente sviluppato nei *Motivos de Proteo*, nel momento stesso in cui esalta la consequenzialità storica dell'evoluzione, sembra lasciare nell'ombra qualsiasi spazio d'innovazione radicale. Il concetto di trasformazione appare così come la risultante di un pensiero conservatore – e Rodríguez Monegal ha colto

---

quienes se reflejan tan desconsoladoras manifestaciones del espíritu de nuestro tiempo como la del protagonista de À rebours o la del Robert Greslou de Le Disciple». (Ariel, cit., p. 210). Sull'atteggiamento critico di Rodó nei confronti del decadentismo europeo e americano si è soffermato a riflettere Emir Rodríguez Monegal nella sua "Introducción general", cit., pp. 96 e seguenti.

<sup>56</sup> J. E. Rodó, "Garibaldi", in *El Mirador de Próspero*, cit., p. 535.

<sup>57</sup> J. E. Rodó, "Liberalismo y Jacobinismo. La expulsión de los crucifijos", in *Obras completas*, cit., p. 277.

quest'aspetto nel Rodó più esplicitamente politico<sup>58</sup> – che subordina ogni possibilità di rinnovamento a un principio universale e immutabile dal quale l'intero percorso del divenire appare generato, e verso il quale ogni capitolo della storia è destinato a ritornare. La figura dell'eroe è l'esaltazione stessa di tale principio. L'eroe, il genio, appare infatti in Rodó come l'unico critico affidabile della propria attualità, proprio perché in esso il principio che regola il progresso umano si rende chiaramente percepibile e così, finalmente, attualizzabile. Alle parole e ai gesti dell'eroe spetta il compito di riconoscere lo schema perfetto che soggiace alle deformazioni del presente, perché esse possano ritornare ogni volta alla pienezza, fino ad approdare alla sinuosa e perfetta bellezza dell'ideale.

### *Il genio, o dei pericoli della modernità*

Adorno ha intuito alla perfezione come una critica del nuovo, intesa come una critica che si rivolge all'idea stessa di modernità, debba transitare per necessità da una riflessione attorno all'ambiguo concetto di *genio*. Il genio è infatti, per lo meno sulla traccia della diffusione che il concetto ha avuto a partire dal XVIII secolo, il luogo di una separazione e di uno svuotamento. Sono questi i movimenti già condensati da Hegel nella sua formula della *geniale ironia*<sup>59</sup> e ricondotti da Adorno entro i limiti di un *feticismo* che, da una parte, stacca e separa l'opera estetica dalla propria dimensione oggettiva per rilegarla nel chiuso della soggettività autonoma dell'autore, come se essa non si muovesse che entro i limiti esclusivi di quella stessa sfera personale – che è, in conclusione, la dimensione di una a-socialità –, mentre, dall'altra, preclude l'osservazione critica dell'opera in quanto tale, riducendola a un'esclusiva sublimazione della personalità geniale. È così che il concetto di genio «diventa potenzialmente

---

<sup>58</sup> Rodríguez Monegal si basa, per questa considerazione, essenzialmente sulla «solución conciliadora de los intereses del capital y del trabajo» (“Introducción general”, cit., p. 115) che Rodó propone nel suo lavoro “Del trabajo obrero en el Uruguay” (in *El Mirador de Próspero*, cit., pp. 655-684).

<sup>59</sup> Così scrive Hegel a proposito del genio: «Così l'individuo che vive come artista può, sì, avere rapporti con gli altri, può avere relazioni d'amicizia, di amore, ecc., ma come genio questo rapporto con la sua realtà determinata, con le sue azioni particolari, come anche con l'universale in sé e per sé, è al contempo per lui un nulla, verso cui si comporta ironicamente. Questo è il significato generale della geniale ironia divina, come tale concentrazione dell'Io in sé, per cui sono rotti tutti i vincoli, e che può vivere solo nella beatitudine dell'autogodimento. Questa è l'ironia che il signor Friedrich von Schlegel ha inventato, e di cui molti dopo di lui hanno blaterato o di bel nuovo blaterano. La forma più diretta di questa negatività dell'ironia è da un lato la *vanità* di ogni cosa concreta, di ogni eticità, di ogni cosa avente un contenuto in sé, la nullità di ogni oggettivo e di ciò che è valido in sé e per sé. Se l'Io si arresta a questo stadio, a lui tutto appare come nullo e vano: eccetto la propria soggettività, che perciò diviene vuota e *vana* essa stessa» (G. W. F. Hegel, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1997, vol. 1, p. 78).

nemico delle opere d'arte», già che «l'uomo dietro di loro sarà più essenziale di esse stesse»<sup>60</sup>. È questo lo spostamento – ma lo si potrebbe senza esitazioni definire un *degrado* – che dell'idea del genio mette in pratica la «coscienza volgare borghese», la quale affida alla figura geniale il compito di erigersi a baluardo culturale della conservazione, in seno a un sistema dove «l'esperienza di reale illibertà ha distrutto l'eccesso di libertà soggettiva intesa come libertà per tutti, e l'ha riservato al genio quale dominio»<sup>61</sup>. In questo senso, il mito dell'*originalità* proprio delle civiltà moderne è letto da Adorno come la risultante della degradazione autoritaria della genialità in seno a quella società che storicamente si autorizza sull'idea del bene materiale come oggetto di consumo: le opere d'arte, come ogni altro bene sottoposto alle leggi del mercato, «in quanto sempre-uguali, devono simulare un sempre-nuovo per guadagnare clienti»<sup>62</sup>. Questo processo segna, per Adorno, il mito moderno e borghese di un'*arte senza scopo*<sup>63</sup> in quanto a essa non sarebbe affidato altro compito se non quello di reiterare sotto nuove forme (di qui il carattere feticista della genialità) l'identico che ne costituisce la base e che si identifica essenzialmente con uno schema di relazioni di ordine economico e sociale. Già all'inizio dell'*opus postumum* adorniano, l'assenza di scopo che gran parte dell'arte moderna, sotto l'egida del miraggio normativo dell'*art pour l'art*, intesa come il godimento dell'arte fine a se stesso, sembra rivendicare come propria caratteristica inequivocabile ed essenziale, rivela il proprio *verso* come un asservimento ai vincoli sociali dai quali essa sembrava proporre, una volta per tutte, la propria liberazione: «quanto più si sono rese libere da scopi esteriori, tanto più completamente esse [le opere d'arte] si sono determinate come a loro volta organizzate secondo la logica del dominio»<sup>64</sup>.

A partire dal carattere di feticismo dell'opera geniale e dalla concezione dell'*originalità* estetica che da quell'elemento deriva, si rende possibile intendere la forza culturalmente catalizzatrice del pensiero della e sulla novità. Secondo Adorno, infatti, «nel nuovo si stringe il nodo di individuo e società»<sup>65</sup>, il che equivale, in altre parole, a sostenere che «l'autorità del nuovo è quella dello storicamente inevitabile»<sup>66</sup>. La novità è storicamente inevitabile per due ragioni essenziali e sotto due forme differenti. È inevitabile, infatti, nella sua declinazione come mitologia della novità:

---

<sup>60</sup> T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 2009, p. 229.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 231.

<sup>63</sup> Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 229.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

l'utilitarismo del nuovo, in quanto fattore decisivo per la dominazione dell'arte, per la sua subordinazione al sistema socio-economico della civiltà borghese sulle cui basi si forma la modernizzazione storica e in cui i diversi modernismi si trovano ad agire, appare come indispensabile nel momento stesso in cui si ammette la natura essenzialmente storica di ogni opera d'arte: è il momento eteronomo di ogni attività estetica. È inevitabile, d'altra parte, come contraltare polemico e come rivendicazione d'autonomia della prassi creativa. È questa la rottura che è provocata da ogni reale novità, che squarcia le trame del tessuto culturale, attraversando il quale raggiunge la superficie. Adorno intuisce alla perfezione come i momenti eteronomo e autonomo non siano mai due processi del tutto slegati fra loro, bensì in quale modo essi agiscano come forze complementari nella determinazione di ogni creazione estetica:

il nuovo – si legge ancora nella *Teoria estetica* – è l'anelito verso il nuovo, forse proprio ciò da cui è afflitto tutto il nuovo. Quel che si sente come utopia resta qualcosa di negativo di contro al vigente, e asservito a questo. Centrale tra le attuali antinomie è che l'arte deve e vuole essere utopia, e in maniera tanto più decisa quanto più la connessione funzionale reale preclude l'utopia; ma che, per non tradire l'utopia con l'apparenza e la consolazione, non può essere utopia. Se l'utopia dell'arte si compisse, sarebbe la sua fine temporale<sup>67</sup>.

Come si è visto, la chiave di volta dell'antinomia della novità estetica sembra determinarsi storicamente a partire dalla canonizzazione del genio, nel senso di un'attribuzione di una falsa libertà al cambiamento che si assegna alla singola individualità, ormai pienamente slegata (almeno nell'apparenza) da ogni funzione esterna a quella puramente estetica. È lo stesso culto della personalità geniale o eroica che imprime il proprio segno trasversalmente a tutta la teoria modernista di Rodó e che, come si è notato, costituisce l'anima conservatrice più profonda di quel pensiero. In questo solco si genera, secondo quanto Adorno specifica in uno dei *Paralipomeni* che corredano il lavoro della *Teoria estetica*, un *nuovo* ambiguamente statico che «è erede di ciò che in precedenza voleva esprimere il concetto individualistico di originalità, che frattanto gettano in campo coloro che non vogliono il nuovo»<sup>68</sup>. Ricostruendo l'uso latino del termine *genius*, come «il dio a cui ciascun uomo viene affidato in tutela al momento della nascita»<sup>69</sup>, Giorgio Agamben ha avvertito riguardo ai pericoli di un'arte che voti se stessa all'autorità del proprio genio. Ciò che è in gioco, infatti, nell'esaltazione della genialità, dell'artista così come dell'uomo politico, è la risoluzione unidirezionale di un campo di tensioni che vede agire contemporaneamente

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 364.

<sup>69</sup> G. Agamben, "Genius", in *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2012, p. 7.

il *Genius* – l'«elemento impersonale e preindividuale»<sup>70</sup> che agisce nella personalità controllandola – e l'Io. È geniale tutto ciò che è a noi esterno ma che comunque esercita la sua pressione su di ognuno e sulle azioni che compiamo; il genio è la storia, il passato che non cessa di gettare i propri influssi nel presente, le istituzioni, i linguaggi che hanno parlato prima che le voci dell'oggi potessero anche solo tentare la pronuncia. In questo senso, assecondare o addirittura esaltare la genialità dell'arte significa concepire il nuovo come una mutazione, in fin dei conti di ben poca rilevanza, del già dato, del già espresso. La genialità dell'arte è il momento in cui essa cede alla pressione della merce e della mitologia del rinnovamento come trasformazione mascherata del medesimo. Celebrare l'evento del nuovo vuole dire, al contrario, abbandonare la sicurezza consolatoria di ogni predeterminazione, di ogni predestinazione e di ogni teleologia per affidarsi, invece, all'oscurità della rottura, all'incertezza dei gesti, adesso completamente personali, liberi.

### *Al di fuori della voce. L'eroismo di Baudelaire*

Non c'è alcun dubbio che Charles Baudelaire, riflettendo sulla sfida gravida di trappole quanto densa di opportunità che si offriva, nel suo tempo, all'attività artistica, abbia rifiutato l'accomodante mitologia della novità, per proporsi, invece, come uno dei sostenitori più esemplari dell'insicurezza dell'improvviso e del nuovo. In un testo del 1863, il poeta di *Les fleurs du mal* avanza una proposta di definizione di quell'*indefinito* – «giacché manca una parola più conveniente per esprimere l'idea a cui rimanda»<sup>71</sup> – che andava già in quell'epoca sotto il nome comune di *modernità*: «la modernità» – scrive Baudelaire – «è il transitorio, il fugitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile»<sup>72</sup>. Sarebbe riduttivo rintracciare in questa formula del francese l'usurata contrapposizione tra vecchio e nuovo, fra tradizionale e innovativo. D'altra parte, sono quelle stesse parole a suggerire l'insufficienza di tale ipotesi a proposito dell'idea estetica che Baudelaire andava proponendo nei suoi scritti sull'arte contemporanea e, parallelamente, negli sviluppi della propria opera personale. Il contingente e l'eterno, il transitorio e l'immutabile non sono altro, infatti, che coppie antinomiche delle quali è necessario constatare la piena e simultanea attività all'interno

---

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 9

<sup>71</sup> C. Baudelaire, «Modernità», *Il pittore della vita moderna*, in *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1992, p. 288.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

di qualsiasi discorso estetico. Se l'eterno può in qualche modo essere ricondotto a un passato, questo va inteso però come un passato che non cessa mai di riflettersi nelle concrete manifestazioni dell'attualità: un passato che, come si legge in uno degli scritti che compongono *Il pittore della vita moderna*, «pur conservando l'attività mordente del fantasma», può nondimeno riprendere «la luce e il moto della vita»<sup>73</sup>. D'altra parte, questo medesimo concetto era stato espresso già in occasione degli scritti sul *Salon* del 1846: «ogni bellezza» – si legge infatti fra quelle pagine – «ha in sé, come qualsiasi fenomeno possibile, qualcosa di eterno e qualcosa di transitorio, – di assoluto e di particolare»<sup>74</sup>.

La modernità non esclude quindi, nella sua realizzazione, il già stato; essa rintraccia piuttosto la sua più profonda essenza esattamente nel luogo – che è l'unico a esserle proprio – della frattura e dell'instabilità, in quello spazio vuoto dove si è costretti a constatare che «la grande tradizione è andata perduta, e la nuova non è ancora nata»<sup>75</sup>. È questo lo spazio in cui si trova ad agire il nuovo eroe baudeleriano che è l'eroe di «un'epoca sofferente», la quale porta sulle proprie «spalle magre e nere il simbolo di un lutto senza fine»<sup>76</sup>. L'artista diviene colui che non si ritrae di fronte alle funebri deformazioni dell'epoca moderna, né tantomeno tenta di esorcizzarle scorgendovi, nascosto, il volto già delineato di una perfezione a venire; al contrario, nell'immagine luttuosa di ciò che è perduto, quel tipo particolarissimo di eroe scorge l'unico cammino che sia concesso di percorrere all'arte. Se il sonetto può accogliere «la folie et l'horreur»<sup>77</sup> è perché l'eternità della forma classica deve, in contrasto con le sensazioni scioccanti del presente, contribuire ad aprire lo spazio dell'instabilità. Non il rifiuto del proprio tempo, quanto, piuttosto, l'accettazione delle deformità di quello, intese come uno dei materiali essenziali veramente disponibili nella ricerca insistita del nuovo, che è bellezza al tempo stesso in cui è immagine della passione di un soggetto che ostinatamente e ossessivamente «si guarda vedere» e che «guarda per vedersi vedere»<sup>78</sup>. È una strategia, questa, che racchiude in sé un contenuto inequivocabilmente politico. L'artista, come si legge nell'introduzione agli articoli scritti in occasione del *Salon* del 1845, non può fare altro che riconoscersi, al di là del facile rifiuto e del fin troppo

---

<sup>73</sup> C. Baudelaire, «Il bello, la moda e la felicità», *Il pittore della vita moderna*, cit., p. 279.

<sup>74</sup> C. Baudelaire, «Dell'eroismo della vita moderna», *Salon del 1846*, in *Scritti sull'arte*, cit., p. 120.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>77</sup> C. Baudelaire, «La muse malade», *Le fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 1975, p. 14.

<sup>78</sup> J. P. Sartre, *Baudelaire*, Parigi, Gallimard, 1975, p. 23. Sulla relazione fra bellezza e passione, Baudelaire si sofferma fra le pagine di «Dell'eroismo della vita moderna», cit., pp. 120-121.



consolatorio sdegno, come un frutto diretto della propria epoca<sup>79</sup>. Di qui la negazione di qualsiasi proposta utopica di redenzione dell'arte ma, al contrario, l'accettazione e l'incorporazione, fino anche all'identificazione con essa, di quella stessa «sostanza velenosa» della quale l'oggetto estetico si riconosce come un prodotto fra i tanti e senza la quale, sostiene Adorno sul caso Baudelaire, «la protesta dell'arte contro l'oppressione civilizzante sarebbe disarmata ma consolante»<sup>80</sup>. Nell'accettazione di se stessa e della propria storia l'esperienza estetica incontra certamente la desolazione del vuoto; ma è in tale vuoto dove si rende possibile l'insorgere di uno scopo che ha il sapore di un atto pieno di libertà e che porta con sé, in quanto tale, lo sconvolgimento della rottura, la sovversione di un ordine, la meraviglia effimera e luminosa dell'attimo della novità.

### *Walter Benjamin e la modernità infinita*

È possibile che in nessun altro testo quanto nelle tesi sul concetto di storia di Walter Benjamin, la cui stesura si situa a cavallo fra il 1939 e il 1940, si sia insistito tanto e con così grande precisione nel delineare sotto quale forma fosse possibile pensare la novità nell'epoca della modernizzazione occidentale e quale ruolo politico il nuovo potesse disimpegnare all'interno di quel sistema culturale. Raramente, con altrettanta forza che nelle tesi benjaminiane, le due forme del *nuovo* – che coincidono nella sostanza con la realizzazione di due concezioni opposte della modernità – hanno trovato uno spazio altrettanto aspro ma proficuo di confronto. La modernità, lo si è notato, appare spesso sotto la forma del miraggio. Considerandosi essa stessa come una tappa di quel grande processo che è l'evoluzione dell'umanità – e riconoscendosi come l'episodio più importante di quella –, questo tipo di modernità lascia volentieri alle spalle il suo passato per vivere pienamente solo nell'illusione del proprio futuro. Non esiste perciò *strictu sensu*, da questa prospettiva, modernità alcuna. All'orizzonte un sogno, del quale per altro si crede certa la realizzazione; alle spalle, invece, soltanto macerie, la cui unica funzione è quella del tutto rassicurante di rendere testimonianza di un percorso stabilmente orientato fin dalle proprie origini e che risucchia inesorabilmente ogni resto entro il proprio vortice. È questa la prospettiva in cui lo storicismo classico scandisce le tappe della storia e che accoglie come suoi momenti essenziali – come contraltari solo superficialmente polemici – i progetti utopistici. La

---

<sup>79</sup> Cfr. C. Baudelaire, “Alcune parole d'introduzione”, *Salon del 1845*, in *Scritti sull'arte*, cit., p. 3.

<sup>80</sup> T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 179.

modernità utopica è, in fin dei conti, una modernità de-politicizzata e conservatrice, già che in essa è esclusa qualsiasi possibilità di un'azione reale di cambiamento che non sia quella di assecondare, o tutt'al più di sveltire e agevolare, il naturale corso del progresso. Esiste però un'altra forma della modernità che si accompagna a una diametralmente opposta concezione della novità. È la *modernité* baudelaireiana che vede il *continuum* storico-temporale alla stregua di un insopportabile quanto inservibile prodotto ideologico, minato inesorabilmente da squarci, punti di rottura, interruzioni e destabilizzazioni di natura sempre differente sui quali l'ideologia del progresso pretende di apporre continuamente maschere e travestimenti; una modernità che considera le vicende umane animate dallo scontro germinale dell'antinomia piuttosto che dalla pacifica successione dell'identico. Ed è questa modernità, le cui fattezze Baudelaire ha saputo riconoscere prima di chiunque altro, quella che non può fare altrimenti che vedere se stessa alla maniera di un gesto incessantemente in cerca della propria libertà.

All'inefficace e consolatoria protesta dell'utopia, quest'ultima modernità oppone la sua propria controffensiva. In Benjamin questa va sotto il nome di *redenzione*. Oltre ogni implicazione strettamente teologica, che comunque non è estranea all'impianto concettuale delle tesi benjaminiane, essa si definisce particolarmente come la risultante di un'azione del tutto pratica e plasmata sulla scorta metodologica di «un materialismo storico che ha annichilito in sé l'idea del progresso», e che cerca perciò «di distinguersi nettamente rispetto alle forme tradizionali del pensiero borghese» per prediligere come suo nucleo concettuale fondamentale quello dell'idea d'*attualizzazione*<sup>81</sup>. In questo senso, il futuro non trova spazio nelle riflessioni condotte nelle tesi se non nel suo aspetto negativo quale prodotto dell'ipostatizzazione dell'avvenire operata dallo storicismo, che là proiettava il luogo mitico della realizzazione progressiva della felicità, la quale è da intendersi propriamente come il risultato ideale della «illusione borghese di eternità»<sup>82</sup>. La redenzione si gioca, al contrario, tutta in quel rapporto rinnovato tra presente e passato che la linearità dello storicismo è determinata invece a escludere. Al contrario dei presupposti di qualsiasi teleologia, infatti, per cui il passato risulta essere in definitiva un *tempo morto*, il materialismo storico benjaminiano «tiene

---

<sup>81</sup> Si legge questo nel frammento N 2, 2 preparatorio alle tesi incluso nei *Passagen-Werk* (W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 1986, p. 596). Si veda al proposito quanto Benjamin scrive nella tredicesima tesi: «L'idea di un progresso del genere umano nella storia è inseparabile dall'idea che la storia proceda percorrendo un tempo omogeneo e vuoto. La critica all'idea di tale procedere deve costituire il fondamento della critica all'idea stessa di progresso» (W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 45).

<sup>82</sup> Si legge questo nel paragrafo introduttivo al saggio su Eduard Fuchs terminato nel 1937, dove Benjamin esponeva già il nucleo concettuale essenziale delle tesi (cfr. "Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico", in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 81 e seguenti).

conto della verità che per la storia nulla di ciò che è avvenuto dev'essere mai dato per perso»<sup>83</sup>. Ed è proprio il passato, quello sconfinato accumulo di macerie che il progresso dell'umanità ha disteso dietro di sé, che chiede insistentemente al presente la propria redenzione.

Tuttavia, salvare il passato dalla sua condizione inerte di *maceria* – che significa poi sprigionare, attraverso la *rammemorazione* (*Eingedenken*), quell'«indice segreto» già del tutto insito in lui e «che lo rinvia alla redenzione»<sup>84</sup> –, rivendicarlo dal *continuum* in cui questo è pensato dalla storia borghese, è un'azione affatto indifferente alle sorti del presente. Al contrario, e su questo le tesi insistono continuamente, riscattare il già stato equivarrebbe a sfaldare le maglie di un potere che tiene sotto scacco, allo stesso modo, il tempo dell'attualità. Nella settima tesi si può leggere infatti che «quelli che di volta in volta dominano sono [...] gli eredi di tutti coloro che hanno vinto sempre» e che partecipano insieme «al corteo trionfale dei dominatori di oggi»<sup>85</sup>. Il passato è perciò, nella marcia dei vincitori, nient'altro che un bottino di guerra, quel «patrimonio culturale» che, in ogni suo elemento, non è perciò «mai un elemento della cultura senza essere insieme un documento della barbarie»<sup>86</sup>. Il luogo della cultura diviene, se letto da questa prospettiva, lo spazio in cui un potere esercita un'azione di separazione, di scissione<sup>87</sup>. La storia dell'umanità è così *sacrata*, «messa fuori dalla società degli uomini»<sup>88</sup>, *museificata*, inesorabilmente sottratta all'uso libero da parte della razionalità. Non a caso, la figura della redenzione diverrà, per Benjamin, l'atto del citare (nei *Passagen-Werk* si può leggere che «scrivere storia significa, dunque, *citare* storia»<sup>89</sup>), ovvero di riportare all'uso libero della discorsività termini resi tabù dalla tirannia dei vincitori.

---

<sup>83</sup> W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., § III, p. 23.

<sup>84</sup> *Ivi*, § II, p. 23..

<sup>85</sup> *Ivi*, § VII, p. 31. L'immedesimazione emotiva dei vincitori è un punto centrale del rifiuto di Benjamin nei confronti dello storicismo. Tutto il progetto di una storiografia materialistica può essere riassunto infatti in quella «polemica contro l'immedesimazione» che il centro nevralgico in cui «la storiografia convenzionale» perpetua il proprio potere, come si legge nel frammento N 10, 4 dei *Passagen-Werk* (*Parigi, capitale del XIX secolo*, cit., p. 617).

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Martin Heidegger ha intuito le dinamiche di potere sul quale la tradizione culturale fonda la separazione del presente rispetto al proprio passato: «la tradizione che prende così il predominio, tende così poco a rendere accessibile ciò che essa “tramanda” che, innanzi tutto e per lo più, piuttosto lo copre. Essa rimette il tramandato alla ovvietà e blocca l'accesso alle “fonti” originali a cui le categorie e i concetti tramandati erano stati attinti in modo, almeno parziale, originale. La tradizione fa addirittura dimenticare questa provenienza. Essa crea la convinzione dell'inutilità anche solo di comprendere la necessità di un tale risalimento alle fonti» (*Essere e tempo*, cit., p. 39).

<sup>88</sup> É. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Parigi, Éditions du Minuit, 1969, Vol. II, p. 189.

<sup>89</sup> W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, cit., § N 11, 3, p. 535.

Se la «*chance* rivoluzionaria»<sup>90</sup> implicata nella redenzione del passato è affidata al compito del cronista storico così come a quello del collezionista o dell'artista<sup>91</sup>, tutte figure condensate agli occhi di Benjamin nell'immagine dell'*Angelus Novus* di Paul Klee che riconosce «davanti a noi», invece che il progresso, «un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie»<sup>92</sup>, di essa le tesi tentano soprattutto di determinare la circostanza di possibilità e d'attuazione. È in quell'«attimo di pericolo»<sup>93</sup> presentato nella tesi sesta, infatti, dove è reso possibile non tanto conoscere il passato «proprio come è stato davvero» bensì «impossessarsi di un ricordo», di un'*immagine* che «guizza via [...] per non più comparire» ma che, colta «nell'attimo della sua conoscibilità»<sup>94</sup>, permetterebbe finalmente di «articolare storicamente il passato»<sup>95</sup>, ovvero di ricongiungere attivamente il già stato e l'adesso fra le trame di un'attualità libera che è l'unico futuro a essere realmente contemplato da Benjamin. Cogliere l'immagine istantanea, carica di tensioni fra il passato, il presente e il futuro, significa dunque percepire quell'indice segreto di redenzione che essa contiene ma, in più, significherebbe «strappare nuovamente la trasmissione del passato al conformismo che è sul punto di soggiogarla»<sup>96</sup>. Ad essere centrale nell'impianto teorico delle tesi diviene, quindi, la nozione dell'*adesso* (*Jetztzeit*), il luogo, cioè, che è «il vero stato d'eccezione»<sup>97</sup> dove ogni separazione sfocia nella riattualizzazione delle tensioni che è poi «la consapevolezza di scardinare il *continuum* della storia [...] propria delle classi rivoluzionarie nell'attimo della loro azione»<sup>98</sup>. Racchiudendo in sé l'intero corso della storia, l'*adesso* assume un carattere propriamente monadico, chiuso in se stesso («le monadi non hanno finestre attraverso le quali qualcosa possa entrare o uscire»<sup>99</sup>) ma al tempo stesso, come sostiene la tesi XVII, senza principio né fine<sup>100</sup>:

Quando il pensiero si arresta d'improvviso in una costellazione satura di

---

<sup>90</sup> Il termine è ripreso da Benjamin nelle tesi XVII e XVIIa.

<sup>91</sup> Del cronista parla esplicitamente la terza tesi. Sulla figura del collezionista si veda il già citato lavoro su Eduard Fuchs. Per quanto riguarda gli accenni che nelle tesi si fanno a proposito della funzione artistica si veda più avanti la citazione dalla tesi XVII.

<sup>92</sup> W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., § IX, p. 37.

<sup>93</sup> *Ivi*, § VI, p. 27.

<sup>94</sup> *Ivi*, § V, pp. 25-27.

<sup>95</sup> *Ivi*, § VI, p. 27.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Ivi*, § VIII, p. 33.

<sup>98</sup> *Ivi*, § XV, p. 47.

<sup>99</sup> G. W. Leibniz, *Monadologia*, Milano, Bompiani, 2004, § 7, p. 61.

<sup>100</sup> Ci riferiamo ai paragrafi quattro e cinque di *Monadologia* dove Leibniz descrive l'estensione della monade come *sostanza semplice*: «4. Non bisogna dunque temere che una sostanza semplice si dissolva, e non è in alcun modo concepibile che possa naturalmente perire. 5. Per la stessa ragione non è in alcun modo concepibile che una sostanza semplice possa iniziare naturalmente, poiché non potrebbe essere formata mediante composizione» (*ibidem*).

tensioni, le provoca un urto in forza del quale essa si cristallizza come monade. Il materialista storico si accosta a un oggetto storico solo ed esclusivamente allorquando questo gli si fa incontro come monade. In tale struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una *chance* rivoluzionaria nella lotta a favore del passato oppresso. Egli se ne serve per far saltare fuori una certa epoca dal corso omogeneo della storia; così fa saltar fuori una certa vita dalla sua epoca, una certa opera dal corpus delle opere di un autore. Il profitto del suo procedere consiste nel fatto che *in un'* opera è custodita e conservata tutta l'opera, *nell'*opera intera l'epoca e *nell'*epoca l'intero corso della storia<sup>101</sup>.

Nel concetto espresso da questa ultima tesi citata, la filosofia della storia benjaminiana fornisce le basi teoriche per tornare a pensare un'arte – e nello specifico una letteratura – certamente *dissacrata* nella propria purezza, come la vede Roland Barthes, ma proprio per questo «tanto più ricca» perché, reinvestita di cariche etiche e politiche sempre rinnovate, essa torna a mostrarsi come una delle più magnifiche pratiche della libertà umana<sup>102</sup>. La natura monadica dell'*attimo* consegna all'opera d'arte moderna il modello attraverso il quale esercitare la propria pressione creatrice. L'opera d'arte rivoluzionaria diviene dunque quella che coglie l'intero tempo della storia e, spezzando il divenire progressivo dettato dalle narrazioni del potere, ne riporta in sé ogni attimo, riaprendolo a una dialettica dell'uso le cui possibilità divengono potenzialmente illimitate. Poco prima del 25 settembre 1940 quando, «prevenendo il macellaio»<sup>103</sup> della persecuzione nazista, Walter Benjamin si suicida nella località catalana di Port Bou, l'autore delle tesi si premura che il manoscritto di queste venga consegnato all'amico Theodor Adorno. Ed è proprio ad Adorno al quale si deve il merito di aver sviluppato l'impianto teorico benjaminiano verso una teoria della rottura che si presenta come l'opportunità più feconda per l'estetica della modernità: «le opere d'arte», si legge in Adorno, in quanto monadi «sono chiuse l'una all'altra, cieche, e tuttavia nella loro chiusura rappresentano ciò che è all'esterno»<sup>104</sup>. È precisamente fra le trame di questa «dialettica di universale e particolare» dove l'opera d'arte moderna, richiamando all'uso tutti i materiali possibili, incontra l'unico sentiero percorribile verso la novità, verso un nuovo che, frantumando la continuità della storia, «spezza pure l'invarianza delle categorie universali»<sup>105</sup>. In questa infinita dialettica ricombinatoria la modernità può finalmente contemplarsi, fuori da ogni logica predeterminata e universale, fuori da ogni predestinazione storica e sociale, come una *modernità infinita*.

---

<sup>101</sup> W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., § XVII, pp. 51-53.

<sup>102</sup> Cfr. R. Barthes, «Storia o letteratura?», in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1972, p. 103.

<sup>103</sup> È il secondo verso della poesia di Bertold Brecht «Per il suicidio del profugo W. B.», *Poesie e frammenti 1934-56*, in *Poesie II (1934-1956)*, Torino, Einaudi, 2005, p. 1021.

<sup>104</sup> T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 240-241.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 243.

## Modelli del nuovo

La natura monadica dell'attimo che distingue il momento rivoluzionario e che caratterizza perciò l'opera d'arte realizzante il nuovo ci costringe a rinnovare la domanda che sorgeva ad Adorno nel momento di spiegare gli effetti delle sinfonie moderniste di Anton Bruckner. Queste, e l'arte del nuovo in generale, chiedono al fruitore, infatti, «come qualcosa di vecchio sia comunque ancora, ossia come qualcosa di nuovo, possibile»<sup>106</sup>. D'altra parte, una risposta, lo si è visto, sorge spontanea se si legge la questione sulla base del materialismo storico benjaminiano: il vecchio è possibile come qualcosa di nuovo perché è nella costellazione dialettica di un'immagine che ha annientato ogni traccia della progressività della storia dove è possibile scorgere la frattura rivoluzionaria apportata sulla superficie liscia del sempre uguale. L'opera d'arte appare in questo senso e duplicemente come un'unità e come un crocevia di molteplicità. È unica, infatti, poiché grazie alla sua natura di attimo è a lei dato di scardinare ogni continuità: essa è l'infinitesimale spazio bianco che interrompe il lineare e ridondante discorso della storia. D'altra parte, è, anche – ma questo proprio perché possiede la forma chiusa dell'unità –, un luogo di risonanza del plurale. Lo si deve al fatto per cui, in qualità di attimo tensionale e dialettico, la sua limitatezza si determina solo ed esclusivamente sulla base degli elementi che in essa pervengono vicendevolmente a illuminarsi. Intraprendere una critica della modernità, là dove questa si costituisce come rottura della linearità e irruzione del nuovo, significa, all'interno di questo quadro, addentrarsi fra la complessità che una tale immagine, nella sua stessa forma e a partire da essa, riflette e rifrange sul pensiero che tenta di conoscerla. Per procedere nello studio dell'attimo in quanto immagine di novità è quindi necessario, prima di ogni passo successivo ed eventuale, ribadire che esso, in quanto momento di spezzatura di un *continuum*, materializza, nella forma dell'atto, uno scopo, rispondente, a sua volta, a una determinata necessità. Non si tratta, dunque, di leggere l'opera estetica alla stregua di un semplice testo composto di segni e del tutto autonomo rispetto alla realtà che lo circonda (ovvero, interpretabile nelle sue parti a prescindere dal loro luogo di attualizzazione); è necessario invece, in quanto quella è un atto in risposta a una necessità, considerarla nei termini di un *aver luogo del linguaggio* in determinate condizioni storiche, sociali e culturali<sup>107</sup>. Il linguaggio dell'opera d'arte rivela se stesso,

---

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>107</sup> Già Émile Benveniste, all'interno delle scienze del linguaggio, aveva proposto, nel suo saggio del 1969 sulla *Semiologia della lingua*, uno spostamento analitico analogo. A essere contenuto in questo lavoro di Benveniste è, in sostanza, lo sviluppo di un progetto già pienamente auspicato nel *Cours de linguistique générale* da Ferdinand de Saussure, vale a dire, quello di una riduzione della disciplina linguistica a una parte di una scienza generale «che studia la vita dei segni nel quadro della vita sociale»

in questo senso, come un campo attraversato da tensioni continue fra materiali differenti e che, come Walter Benjamin ci ha permesso di notare, non sono mai escluse da logiche di potere che ne condizionano, di volta in volta, l'utilizzo particolare.

Si deve all'opera di Michel Foucault – e in modo particolare al pionieristico lavoro su *L'archeologia del sapere* del 1969 – l'aver ricondotto l'analisi delle *discorsività* entro l'ambito più vasto di uno studio della cultura. Se presupposto della disciplina archeologica è infatti la constatazione che «non si può in qualunque epoca parlare di ogni cosa»<sup>108</sup>, l'archeologia si dichiara, già fin dalle battute preliminari del lavoro, come una disciplina dell'attimo. Dal punto di vista dell'archeologo della cultura, pertanto, l'enunciato «non è una struttura ma una funzione d'esistenza»<sup>109</sup>, la cui conoscibilità è del tutto inseparabile dallo scioglimento dei meccanismi e delle forze che ne hanno consentito la pronuncia o verso i quali quella stessa pronuncia si afferma come eccentrica. Questi due punti, come si è avuto occasione di specificare, non sono affatto estranei a una teoria critica del nuovo: essi ne sono al contrario i nuclei fondanti. In primo luogo poiché essi pongono con forza il problema per cui ogni attività di parola – e, quindi, ogni *pronuncia* estetica – viene a determinarsi solo in quanto presa all'interno delle maglie di meccanismi di potere che hanno come primo e fondamentale effetto quello di presiedere alle dinamiche che regolano la trasmissione, la fruizione e l'uso del patrimonio culturale. È esclusivamente dentro tale campo di forze, che fanno del conformismo della successione storicista la loro regola essenziale d'esistenza, dove del nuovo si può dare anche solo la possibilità. In questa direzione, l'analisi archeologica non tenta di ridurre il caos proprio dei momenti che si propone di analizzare, quanto al contrario, di esaltarne la discontinuità, i vuoti, per cogliere così anche la regolarità di ciò che si vorrebbe, in una prospettiva più canonica, come definitivamente terminato – *morto* – e, dunque, separato. Della novità metodologica che introduce nella disciplina della storia della cultura essa fa un riflesso immediato delle novità che, intese come punti di discontinuità nel fittizio organismo ideologico della storia convenzionale, sono i suoi elementi prediletti di studio. «L'archeologia parla,

---

(F. de Saussure, Corso di linguistica generale, Bari, Laterza, 1979, p. 26). Se per Benveniste il segno deve essere solo riconosciuto per essere analizzato in quanto tale – e questo è il compito della semiotica –, l'entità del discorso, la quale non è in alcun modo riducibile a un insieme di segni e corrisponde a un'effettiva attualizzazione del linguaggio nel momento di una data enunciazione, deve essere compreso, dove l'atto del comprendere va letto come lo scioglimento delle relazioni essenziali che soggiacciono all'evento di linguaggio come manifestazione particolare avente luogo in determinate situazioni sociali e culturali. Quest'ultimo sarà il compito di una disciplina del tutto nuova, di una metasemantica costruita sulla semantica dell'enunciazione e che si determina «nell'analisi translinguistica dei testi e delle opere» (cfr. É. Benveniste, "Sémiologie de la langue", in *Problèmes de linguistique générale* 2, Parigi, Gallimard, 1974, pp. 43-66).

<sup>108</sup> M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 61.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 115.

molto più volentieri», infatti, «di tagli, di aperture, di forme completamente nuove di positività e di improvvise ridistribuzioni»; essa «cerca piuttosto di districare quei fili che la pazienza degli storici aveva teso; moltiplica le differenze, mescola le linee di comunicazione e si sforza di rendere più difficili i passaggi»<sup>110</sup>. Complicare fino a impedire la successione cronologico-consequenziale dei passaggi significa affermare che la novità, nonostante l'oppressione che la cultura comunque esercita su suoi prodotti, sia possibile e per di più del tutto necessaria. Da qui la necessità di «interrogare il linguaggio non nella direzione a cui rimanda», come se esso non fosse altro che la conseguenza logica di ciò che lo ha preceduto e la causa necessaria di ciò che lo proseguirà, bensì, al contrario, di leggerlo «nella dimensione in cui si dà»<sup>111</sup>, nell'attimo eversivo che esso introduce nella monotonia della continuità.

Ciò che la descrizione archeologica punta a mettere sul banco d'accusa è dunque l'ordine fittizio del quale Benjamin vedeva macchiata l'infinita tragedia umana nel gioco dagli equilibri sempre identici degli oppressori e degli oppressi. È in questo senso, infatti, che deve essere interpretata l'enfasi che Foucault pone non tanto sulle radici evolutive di un dato fenomeno, quanto piuttosto sulle sue condizioni d'attualità, sulla sua *funzione d'esistenza*. Proprio in questa direzione muoveranno i lavori successivi del filosofo francese, i cui sforzi teoretici sono condensati, per la maggior parte, nel saggio su *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, edito nel 1971. Lo scopo della genealogia, infatti, che muove a partire da e procede oltre l'indagine archeologica, è di portare alla collisione i due concetti essenziali di origine (*Ursprung*) ed emergenza (*Entstehung*). Se il concetto di *origine* condensa e sublima la fissità dell'universale e, dunque, l'invariabilità e la purezza delle categorie che si vorrebbe presiedessero ai fatti della cultura<sup>112</sup>, l'*emergenza* delle discorsività rende conto della natura di attimo che esse presentano allo sguardo dello storico che sappia smascherare le menzogne della teleologia del progresso, quale è il compito della critica genealogica foucauldiana:

di qui, per la genealogia, un'indispensabile cautela: reperire la singolarità degli avvenimenti al di fuori di ogni finalità monotona; spiarli dove meno li si aspetta e in ciò che passa per non avere storia – i sentimenti, l'amore, la coscienza, gl'istinti; cogliere il loro ritorno, non per tracciare la curva lenta di una evoluzione, ma per ritrovare le diverse scene dove hanno giocato ruoli diversi; definire anche l'istante della loro assenza, il momento in cui non hanno avuto luogo<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> *Ivi*, pp. 222-223.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>112</sup> Attorno alla critica dell'*Ursprung* praticata da Nietzsche si legge che «in primo luogo ci si sforza di rintracciare [nell'origine] l'essenza esatta della cosa, la sua più pura possibilità, la sua identità accuratamente ripiegata su se stessa, la sua forma immobile e anteriore a tutto ciò che è esterno, accidentale e successivo» («Nietzsche, la généalogie, l'histoire», in *Dits et écrits*, cit., vol. I, p. 1006).

<sup>113</sup> *Ivi*, 1004 (trad. it., *Microfisica del potere. Interventi politici*, Torino, Einaudi, 1977, p. 29).



*Enstehung* designa, in opposizione all'origine, «il punto d'insorgenza (*surgissement*)» che è, propriamente, «il principio e la legge particolare di un'apparizione»<sup>114</sup>. L'evento del nuovo è quindi un evento che si produce non tanto sulla base di una volontà, quanto piuttosto «sempre all'interno di un determinato stato di forze»<sup>115</sup> e la cui formazione è comprensibile esclusivamente a partire da esse. È il culmine, questo, di quello sforzo di spersonalizzazione e di de-psicologizzazione dell'autore che Foucault aveva già intrapreso parallelamente alla stesura del suo libro sul metodo archeologico: «si tratta» – leggiamo nella conferenza sull'autore pronunciata alla *Société Française de Philosophie* nel 1969 – «di togliere al soggetto (o al suo sostituto) il suo ruolo di fondamento originario, e analizzarlo nei termini di una funzione variabile e complessa del discorso»<sup>116</sup>. È implicito alla critica mossa verso l'entità empirica e individuale dell'autore, inteso come caratteristica *essenziale* e *originale* di qualsiasi opera, l'attacco decisivo a una determinata tipologia di ermeneutica, la quale interpreta i prodotti della cultura solo sulla base di un movimento circolare che li riconduce alle categorie fondamentali sulle quali un dato sistema culturale fonda e pensa se stesso. È una critica che può essere rivolta, d'altra parte, a ogni mitologia del nuovo, ovvero a ogni pensiero che riconosca nella novità nient'altro che una modulazione differente di un nucleo concettuale già dato in partenza nella situazione in cui la forma della novità si trova a emergere<sup>117</sup>. Ma privare l'autore di ogni antropomorfismo per intenderlo, invece, esclusivamente, come una funzione dell'enunciazione che può essere di volta in volta occupata da soggetti empirici differenti<sup>118</sup> significa soprattutto rimettere mano alla sostanza metafisica dell'etica, per proiettarla, con una forza del tutto rinnovata, entro i confini di un'attività pienamente umana – e perciò storica, mutevole, priva di qualunque fissità. Contro un'etica universale che si trova di fatto fondata sulla condivisione totale di certe categorie di pensiero, e che pertanto è esercizio di potere e imposizione normativa piuttosto che luogo di libertà, il pensiero foucauldiano, prescindendo da qualsivoglia figura autoriale

---

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 1011.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> M. Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", in *Dits et écrits*, cit., vol I, p. 839.

<sup>117</sup> Ritornando al discorso fatto nelle pagine precedenti, è del tutto legittimo riprendere in considerazione, sotto questa prospettiva, il carattere conservatore e consolatorio delle immaginazioni utopiche, da intendersi come manifestazione standardizzata di una mitologia della novità, nonché il ruolo essenziale dell'eroe e del genio a esse correlato.

<sup>118</sup> Il lavoro di Foucault coincide ancora, in maniera sorprendente, con le teorie linguistiche sviluppate contemporaneamente da Émile Benveniste. Sulla questione del soggetto come *posizione linguistica* si rimanda al lavoro su "De la subjectivité dans le langage", in *Problèmes de linguistique générale* 2, Parigi, Gallimard, 1966, pp. 258-266.

predeterminata, giunge a suggerire una ben differente *etica immanente alla scrittura*<sup>119</sup>. Come fa osservare perspicacemente Alain Badiou, «se non c'è etica “generale”, è perché fa difetto il Soggetto astratto, che dovrebbe armarsene»; al contrario, la storia dei fatti umani dimostra che «non c'è che un animale umano particolare, convocato dalle circostanze a *diventare* soggetto»<sup>120</sup>. Una simile concezione del discorso, a cui non si sottrae certamente la dimensione dell'estetica, implica il doversi misurare con una condizione del tutto particolare per la quale si rende possibile investigare non tanto la riproduzione incessante e pacifica di determinati stati di cose, continuamente reiterati nelle azioni di soggetti monolitici aprioristicamente determinati, quanto piuttosto l'azione di un soggetto che, come risultato del continuo mutamento delle discorsività nella quali è via via risucchiato e coinvolto, è invece sottoposto ai movimenti della «dispersione» e della «discontinuità con se stesso»<sup>121</sup> e, così, costretto a mutare incessantemente di forma, a rinnovare se stesso nel rinnovamento necessario dei discorsi.

L'archeologia, dunque, che come analisi comparativa accetta la sfida di non «ridurre la diversità» dei suoi oggetti né di «delineare l'unità che li deve totalizzare»<sup>122</sup>, tende così a mutare se stessa nella propria continua apertura, dal momento in cui rinuncia all'unificazione per moltiplicare all'infinito la rete di relazioni che vede animare la vita della cultura. In questo senso, l'indagine archeologica è la ricerca stessa dell'attimo della novità e della sua rottura. La dialettica del nuovo, che si è vista corrispondere in larga misura con una dialettica della temporalità, dove la storia appare nel momento di risolversi nell'attimo dell'immagine e per cui risulta abolito ogni schema di successione logica prevista dal conformistico *continuum* storicista, deve essere quindi il campo decisivo in cui misurare le capacità di uno sguardo che rifiuta di

---

<sup>119</sup> Riprendiamo questo punto dall'osservazione di Giorgio Agamben in merito all'archeologia foucauldiana esposta in conclusione al suo libro sul testimone (cfr. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer III*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 131).

<sup>120</sup> A. Badiou, *L'etica*, Parma, Pratiche Editrice, 1994, p. 39. L'*evento*, su cui Badiou fonda l'impianto concettuale della propria indagine sull'etica, appare immediatamente analogo a quel concetto di *emergenza* che Foucault isola per spiegare le condizioni d'esistenza dei discorsi e, dunque, soltanto in rapporto al quale un'individualità è messa nella condizione di occupare la posizione di soggetto. Anche per Badiou ciò comporta l'emersione sulla superficie liscia del mondo di una novità: «l'evento», si legge nell'*Etica*, «ci costringe a decidere una *nuova* maniera d'essere», forzando il soggetto così generato a decidere «di rapportarsi d'ora in avanti alla situazione *dal punto di vista del supplemento di evento*». È proprio nel luogo di tale *fedeltà*, in relazione alla quale il soggetto si forma, dove la posizione etica è direttamente correlata con l'instaurazione di una novità: «essere fedeli a un evento è muoversi nella situazione in cui tale evento ha costituito un supplemento, *pensando* (ma ogni pensiero è una pratica, un mettere alla prova) la situazione “secondo” l'evento. Il che costringe ad *inventare* una nuova maniera d'essere e d'agire nella situazione, dato che l'evento era al di fuori di tutte le leggi regolari della situazione» (*ivi*, p. 40).

<sup>121</sup> M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 74.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 211.

«dissolvere l'evento singolare in una continuità ideale – movimento teleologico o incatenamento naturale»<sup>123</sup> che sia. Questo è il progetto critico di quella *storia effettiva* proposta da Foucault che – archeologicamente essa stessa – risuona in costellazione assieme al materialismo rivoluzionario benjaminiano: una storia dove le forme «non obbediscono né a una destinazione né a una meccanica, ma piuttosto alla casualità della lotta»<sup>124</sup>. Di un progetto che, oltre a misurarsi con la loro interpretazione, le riprende piuttosto in se stesso per riaffermare in prima persona il nucleo etico che è in esse e nella loro carica di novità essenzialmente riposto.

Mentre colgono l'aspetto di attimo in cui la manifestazione del nuovo assume la propria forma come reazione necessaria a una condizione di pericolo – seguendo la terminologia usata da Benjamin – o, che è lo stesso, di emergenza, l'archeologia e la genealogia suggeriscono, al medesimo tempo, di prendere in considerazione la fisionomia stessa di quell'evento che afferma se stesso come scardinamento di ogni regola preesistente. Ciò significa che, mostrando teoreticamente la difficoltà e l'*impasse* oggettiva a cui è destinata una scienza della cultura che fondi se stessa sulle categorie storicistiche della successione e dell'evoluzione lineare, lo scavo archeologico getta luce sulla natura più profonda dei fenomeni di cui si propone lo studio. Ciò che esse rendono evidente è infatti, soprattutto, l'impossibilità di ricondurre gli avvenimenti a schemi generali di regole determinate *a priori*. In questo senso, come ha compreso alla perfezione Giorgio Agamben nella sua recente indagine sul metodo, l'adesso dell'evento e della discorsività che ne deriva è sempre di natura paradigmatica<sup>125</sup>. Questo perché il discorso che sorge fra le maglie dell'attimo d'emergenza non solo non può essere analizzato sotto la protezione dei procedimenti logici convenzionali ma, soprattutto, poiché egli scardina, nel momento stesso in cui esibisce la propria realizzazione, ogni logica data, la quale pretenderebbe invece di ricondurlo, neutralizzandone la forza, a sé: «il paradigma», al contrario, «presuppone in realtà l'impossibilità della regola»<sup>126</sup>. Agamben sintetizza, in sei tesi essenziali, la particolare natura logica e storica del caso paradigmatico:

- 1) Il paradigma è una forma di conoscenza né induttiva, né deduttiva, ma analogica, che si muove dalla singolarità alla singolarità.
- 2) Neutralizzando la dicotomia fra il generale e il particolare, esso sostituisce alla logica dicotomica un modello analogico bipolare.
- 3) Il caso paradigmatico diventa tale sospendendo e, insieme, esponendo la sua

---

<sup>123</sup> M. Foucault, "Nietzsche, la généalogie, l'histoire", cit., p. 1016.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> Cfr. G. Agamben, "Che cos'è un paradigma?", in *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 11-34.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 23.

appartenenza all'insieme, in modo che non è mai possibile separare in esso esemplarità e singolarità.

4) L'insieme paradigmatico non è mai presupposto ai paradigmi, ma resta immanente ad essi.

5) Non vi è, nel paradigma, un'origine o un'*arché*: ogni fenomeno è l'origine, ogni immagine è arcaica.

6) La storicità del paradigma non sta né nella diacronia né nella sincronia, ma in un incrocio fra esse<sup>127</sup>.

Come immagine tensionale e dialettica, come elemento monadico chiuso in se stesso ma riflettente in sé, potenzialmente, ogni altro tempo, il caso paradigmatico esclude qualsivoglia possibilità di essere ricondotto entro gli schemi di successione, di appartenenza e di derivazione propri della storiografia tradizionale. I rapporti che all'interno vengono a stabilirvisi sono comprensibili quindi, non tanto mediante la loro riduzione a casi più generali del quale costituirebbero la manifestazione particolare, l'esempio, bensì solo riconoscendo in essi una regola immanente che pone in relazione soltanto le differenti singolarità che vi convergono. L'unica regola del paradigma è, così, quella che esso stesso stabilisce a partire dalla propria articolazione e della quale risulta essere l'unico campo d'applicazione. Per questo ogni immagine può essere, a ragione, definita *arcaica*: in essa, nessun tempo proprio di alcun elemento particolare che vi converge si appropria degli altri riducendoli a sé; al contrario, è l'immagine stessa a divenire, nel suo complesso, *atemporale*, situandosi in uno spazio che è propriamente un *vuoto di tempo* al tempo stesso carico di storicità. Ogni forma, richiamata nella forma più complessa del paradigma, riacquista, in questo senso, la propria *originalità* solo nell'attimo in cui viene richiamata al presente nella propria attualizzazione. Tutto questo si rende pienamente comprensibile nel momento in cui lo si proietta entro una teoria dei procedimenti artistici. L'attualizzazione del vecchio come forma propria del nuovo – il disseppellimento di elementi altrimenti perduti fra le macerie della tradizione – non deve essere quindi letto nei termini di un'esibizione dell'origine (*Ursprung*) da parte dell'opera d'arte, né attraverso l'esplicitazione delle tappe di un processo determinato che renderebbe conto della natura degli elementi in essa implicati. Ogni diacronia cede il passo, nell'esibirsi del caso paradigmatico, a un sistema che è indagabile solo nell'aspetto della sincronia delle proprie componenti. Queste non dicono, risuonando nel paradigma, né cosa sono adesso, né cosa sono state in passato; bensì esse affermano loro stesse nella loro attuale «condizione di possibilità»<sup>128</sup>.

Quando Guillén chiede a Salinas di esplicitare il rapporto fra la propria

---

<sup>127</sup> *Ivi*, pp. 32-33.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 93.

pronuncia poetica e la voce di Garcilaso, è esattamente questa relazione di natura paradigmatica che esorta l'amico a rendere esplicita. Non si tratta di comprendere che cosa *debba* la poesia di Salinas a quella di Garcilaso, né, quindi, di leggere quel rapporto nei termini di un *debito* d'influenza o di derivazione; al contrario, all'interno di una simile relazione, ciò che si deve domandare all'oggetto è in che modo, al suo interno, gli elementi in esso richiamati all'azione pervengano a una piena e reciproca comprensibilità solo nello spazio libero – *creativo* – della loro costellazione; libertà che essi, separatamente, non avrebbero potuto in alcun modo esprimere. Il compito di un'archeologia che concepisce se stessa come una paradigmatalogia è, quindi, quello di «rendere intellegibile una serie di fenomeni, la cui parentela era sfuggita o poteva sfuggire allo sguardo dello storico»<sup>129</sup>, o, per citare Paul Veyne, «“prendere coscienza” di realtà che si intuivano vagamente senza riuscire a tematizzarle»<sup>130</sup>. Il paradigma è, in questa direzione, la figura di una tale resistenza alla tematizzazione: è la figura per cui, nel terreno dissestato della tradizione culturale, alle macerie, già accumulate negli strati della storia o ancora da accumularsi, è concesso «di accedere per la prima volta al presente»<sup>131</sup> nella pienezza della loro forza di novità.

### *Per una critica infinita, presente*

Nella forma stessa in cui la novità si dà a conoscere pare essere in gioco qualcosa di più che una semplice direzione analitica che è opportuno rivolgere verso le opere d'arte. Il pensiero sulla novità, sulle sue forme storiche di manifestazione, sembra invece continuamente rimettere a una riflessione, altrettanto fondamentale, che quel pensiero deve rivolgere verso se stesso: la critica del nuovo comporta, cioè, sempre un'auto-critica da parte della critica stessa che la persegue. Parafrasando Benjamin, compito del progetto critico è quello di riportare alla luce, all'intellegibilità, l'intreccio delle molteplicità che contraddistingue le vere opere d'arte<sup>132</sup>. Tuttavia, nella virtualità che caratterizza l'apparizione dell'opera come immagine paradigmatica, il plurale che ne forma il contenuto essenziale pare non poter essere mai sciolto definitivamente. La non risolubilità delle sue direzioni – il non poter determinare, in sostanza, nessun'altra

---

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>130</sup> P. Veyne, “La storia concettualizzante”, in J. Le Goff, P. Nora, *Fare storia. Temi e metodi della nuova storiografia*, Torino, Einaudi, 1981, p. 31.

<sup>131</sup> G. Agamben, *Signatura rerum*, cit., p. 106.

<sup>132</sup> W. Benjamin, “Teoria della critica”, in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi, 1982, p. 265.

funzione dell'opera se non quella che condiziona la sua propria esistenza, e che essa esprime, come sua regola, nell'emergenza della sua manifestazione particolare – è la caratteristica principale di ogni novità, tanto che, richiudendo l'infinito delle possibilità che essa presenta all'interno di un percorso di senso univoco, ciò che si otterrebbe sarebbe nient'altro che la degradazione del nuovo nella fase di un processo (e, come tale, ancora logico, causalistico e consequenziale) che da esso prenderebbe avvio, snaturandolo dunque in quanto novità. La critica, affermerà Benjamin, è da intendersi, pertanto, come un «compito infinito»<sup>133</sup> perché infinito, come si è visto, è l'oggetto che occupa il suo studio.

L'opera che mostra se stessa come novità porta necessariamente alla superficie degli eventi una carica etica che non è in alcun modo scindibile dalla sua manifestazione materiale, in quanto quest'ultima è lo spazio essenziale per l'apparizione di un soggetto che, incontrando lì la propria pronuncia, trova se stesso nella possibilità della propria libertà. È propriamente la rottura, infatti, in quanto sovversione dei poteri che gestiscono e limitano la fruizione del patrimonio culturale, a distinguere l'eticità dell'opera d'arte. Parafrasando un celebre passo di Kant, la componente etica del nuovo è determinata, fin dalla sua base, da un movimento eccentrico rispetto al proprio ambiente d'insorgenza e che porta l'opera e il soggetto che ne deriva a uscire «da uno stato di minorità»<sup>134</sup> – che è, per il tedesco, l'«incapacità di valersi del proprio intelletto senza la guida di un altro»<sup>135</sup>, di agire liberamente nei confronti del proprio tempo – nel quale altrimenti resterebbero imprigionati. Da questo punto di vista la novità è, sempre e necessariamente, una *Aufklärung*, un *illuminismo*, ovvero, come annota Michel Foucault nel suo commento al testo kantiano, una «modificazione dei rapporti preesistenti fra la volontà, l'autorità e l'uso della razionalità»<sup>136</sup>. Esercitare una critica dell'arte nel suo momento di novità e, dunque, nel suo momento più alto di verità (già che in quel punto essa si spinge oltre ogni mascheramento della convenzionalità), significa recepire direttamente l'insegnamento che essa ha da offrire allo sguardo che la coglie. Ciò vuole dire, dunque, che la critica è chiamata a mettersi nella condizione di fare sua l'attitudine che l'oggetto del suo sguardo espone già come pratica, nel momento in cui l'opera sceglie di ignorare ogni rapporto di consequenzialità della storia alla quale appartiene, con le sue implicite costrizioni e i suoi divieti. Se il nuovo interrompe il *continuum* storico, assumendo tutta la propria forza di rottura proprio nella costellazione di *ogni*

---

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 264.

<sup>134</sup> I. Kant, *Che cos'è l'illuminismo?*, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 48.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> M. Foucault, "Qu'est-ce que les Lumières", in *Dits et écrits*, cit., vol. II, p. 1383.

*tempo* e di *ogni discorso* che esso ha la possibilità di richiamare nella virtualità della propria concretizzazione, il glossatore dovrà trovare lo slancio per far risuonare, analogamente, il proprio presente e le sue categorie negli altri infiniti presenti che l'opera riporta alla luce, nel magma dei discorsi, dei pensieri e degli atteggiamenti che le sono propri. Questo significa, cioè, per la critica, vedersi, alla stregua di come l'opera vede se stessa, immersa in una relazione germinale con tempi e pensieri percepiti fino a quel momento come distanti e sostanzialmente estranei. Rivolgendo l'intenzione genealogica in maniera diretta verso di sé, la critica – che si muove nell'attualità del proprio presente, nelle costrizioni del proprio tempo – deve porsi in condizione di formare con il proprio oggetto essa stessa una costellazione, di intrattenere con quello, di nuovo, un rapporto paradigmatico.

In questo senso, la modernità, della quale ogni opera di ogni tempo può entrare legittimamente a far parte nell'attimo che esprime la libertà del nuovo, può accogliere in sé anche la voce del glossatore dell'opera. La modernità ritorna, così, ogni volta possibile in ogni pronuncia, sotto la forma di un'attitudine e non più come un'epoca determinata e chiusa della storia, poiché «essere moderno», non è, adesso, «riconoscere e accettare questo movimento perpetuo», ma significa, al contrario, «assumere una certa posizione a riguardo di tale movimento»<sup>137</sup>. Questa attitudine, «volontaria, difficile, consiste nel cogliere qualche cosa d'eterno che non è al di là dell'istante presente, né dietro di esso, ma in esso»<sup>138</sup>. L'*Aufklärung*, concludiamo accogliendo ancora le parole di Foucault, «non è la fedeltà a degli elementi della dottrina, ma piuttosto la riattivazione permanente di un'attitudine; vale a dire di un *êthos* filosofico che si potrebbe caratterizzare come una critica permanente del nostro essere storico»<sup>139</sup>. Solo così la glossa può pretendere di emanciparsi dalla forma del mero commento per tornare ad assumere su di sé la responsabilità di una prassi propriamente critica: «il lavoro indefinito della libertà»<sup>140</sup>.

---

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 1387.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 1388.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 1390.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 1393.





PARTE SECONDA  
DISLOCAZIONI



I

*Soglie I*



*Oggi due cose appaiono moderne: l'analisi della vita e la fuga dalla vita.*

HUGO VON HOFMANNSTHAL

## I

Dall'esilio a Sant'Elena Napoleone Bonaparte rilascia una dichiarazione che dovrà assumere, nel giro di pochi decenni, la valenza di una vera e propria profezia: «la mia vera gloria non è quella di aver vinto quaranta battaglie; Waterloo farà svanire il ricordo di tante vittorie; ciò che non svanirà mai, ciò che vivrà eternamente, è il mio *Code Civil*»<sup>1</sup>. Il codice, promulgato da Napoleone il 21 marzo del 1804, segna una svolta decisiva nel diritto occidentale, riflettendo, nell'arco dei tre libri che lo compongono, le dinamiche e gli effetti profondi di un cambiamento sociale che aveva coinvolto la civiltà europea a partire dallo scoppio della Rivoluzione Francese. Le basi giuridiche del *Code Napoléon* andranno, nel corso degli anni immediatamente seguenti, a esercitare il ruolo di modello essenziale per le altre carte costituzionali europee che, da quel momento in poi, si succederanno nel continente.

In America Latina, seppur con qualche decennio di ritardo rispetto agli epigoni europei, la situazione è sostanzialmente analoga e il codice civile di Bonaparte serve da calco per la stesura delle carte costituzionali delle giovani repubbliche indipendenti ispanoamericane. Primo fra tutti, per cronologia e rilevanza intellettuale, è il caso cileno, dove, trentasei anni dopo la dichiarazione dell'*Acta de Independencia de Chile* e dieci dopo l'ufficiale riconoscimento dell'indipendenza del Paese da parte del governo

---

<sup>1</sup> C. F. T. de Montholon, *Récits de la captivité de l'Empereur Napoléon à Sainte-Hélène*, Paris, Paulin, 1847, vol. 1, p. 401.

spagnolo, il 14 dicembre 1854 entra in vigore, redatto da Andrés Bello, il *Código Civil de la República de Chile*, in perfetta aderenza ai principi condensati nella carta francese. Dalla costituzione cilena, l'esempio si espanderà alle altre neonate repubbliche del continente, sancendo, definitivamente, l'affermazione del modello sociale borghese che, a partire dai moti rivoluzionari in Francia e tramite la conseguente azione politica napoleonica, si era già pienamente consolidato in Europa.

Il nuovo modello civile determinerà una ricollocazione radicale dei meccanismi sociali. Forse nessuno quanto Hegel è riuscito a cogliere, quando il processo era ancora nel vivo del suo farsi, lo sconvolgimento epocale che quella moderna concezione dello Stato rifletteva. In particolare, dalle pagine dei suoi *Lineamenti di filosofia del diritto*, pubblicati a Berlino nel 1820, il filosofo tedesco rintraccia le coordinate di una rifunzionalizzazione sostanziale dell'individuo all'interno delle nuove dinamiche sociali, tutta incentrata sullo spostamento di baricentro dal soggetto singolare alla collettività. La funzione della «persona particolare» non può più essere intesa, infatti, se non «in quanto essenzialmente in *relazione* a un'altra particolarità analoga, per cui ciascuna si fa valere e si appaga mediante l'altra ed è, al tempo stesso, puramente e semplicemente *mediata*, dalla forma dell'*universalità*»<sup>2</sup>. Il pieno compimento della vita dei moderni cittadini dello stato borghese, se da un lato si afferma come un'incessante scalata del singolo verso ciò che Hegel descrive nei termini di «fine egoistico»<sup>3</sup>, d'altro canto non può che definirsi all'interno di una dimensione collettiva, nell'ottica utilitaristica per la quale ogni *persona particolare* non è che il mezzo per altre a lei simili e viceversa.

## II

Nelle lezioni di estetica tenute da Hegel, prima a Heidelberg e poi a Berlino, fra il 1817 e il 1829, la ricollocazione delle dinamiche sociali determinate dall'assestamento dello stato borghese è estesa a paradigma di un nuovo posizionamento dell'attività artistica nei suoi rapporti con la realtà. Il decentramento della posizione dell'individuo nel sistema di tali nuove relazioni porta, come è inevitabile, a un declassamento sostanziale di tutte quelle attività i cui limiti erano tradizionalmente ubicati all'interno della sfera d'azione della soggettività. L'esperienza

---

<sup>2</sup> G. W. F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto. Diritto naturale e scienza dello Stato*, Milano, Bompiani, 2006, p. 337.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

estetica, naturalmente estranea all'utilitarismo dei fini egoistici, diviene così attività superflua e collaterale e, anzi, perfino dannosa nella razionalistica organizzazione della nuova civiltà borghese. Il concetto risuona fortemente fin dalle prime pagine delle lezioni:

Il genere peculiare della produzione artistica e delle sue opere non soddisfa più il nostro bisogno più alto noi siamo ben oltre il poter onorare in maniera divina e venerare le opere d'arte; l'impressione che esse fanno è di natura più ponderata, e quel che da esse è suscitato in noi richiede una pietra di paragone più alta e una conferma diversa. Il pensiero e la riflessione hanno sopravanzato la bella arte. Se amiamo compiacerci di lagnanze e biasimi, possiamo considerare questo fenomeno come corruzione, e attribuirlo alla preponderanza di passioni e di interessi egoistici, che mettono in fuga la serietà dell'arte come la sua serenità; oppure possiamo incolpare l'indigenza del presente, l'aggrovigliata situazione della vita civile e politica che non concede all'animo, prigioniero di meschini interessi, di liberarsi verso i fini superiori dell'arte, giacché l'intelligenza stessa è al servizio di questa indigenza e dei suoi interessi con scienze che hanno utilità solo per tali fini, e si lascia corrompere a confinarsi in questa aridità. [...] Perciò il nostro tempo, per la sua situazione generale non è favorevole all'arte. [...] Per tutti questi riguardi l'arte, dal lato della sua suprema destinazione, è e rimane per noi un passato<sup>4</sup>.

L'esperienza estetica è un'esperienza morta. Il presente la esclude dalle proprie manifestazioni tanto che, se un bisogno reale esiste nella società borghese rispetto all'oggetto d'arte, non è tanto di incoraggiarne il progresso, la ricerca, bensì quello di conoscerlo come oggetto determinato, fisso. L'unico ruolo dell'estetica diviene, quindi, quello di convertirsi in una «*scienza dell'arte*»<sup>5</sup>, pienamente in accordo con la suddivisione razionale dei saperi portata a compimento dal pensiero positivista.

Sull'altra sponda dell'Atlantico la situazione è del tutto simile. L'organizzazione razionalista delle nuove repubbliche americane, insieme con la già assimilata compartimentazione dei saperi e affiancata dalla diffusione capillare delle teorie utilitaristiche dei vari Destutt de Tracy e Bentham<sup>6</sup>, provoca un ricollocamento di tutta una serie di discipline fra cui, com'è ovvio, sono comprese le arti e la letteratura. Nel programma sociale già realizzato di divisione del lavoro, le lettere sono adesso private di uno spazio proprio di autonomia e convertite, come documenta Ángel Rama, nei mezzi ausiliari dell'egoistica (in senso hegeliano) scalata sociale, negli strumenti «de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder»<sup>7</sup>. Contestualmente – ed è questa la direzione che presero, in gran parte, le letterature

---

<sup>4</sup> G. W. F. Hegel, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1997, vol. 1, pp. 15-16.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>6</sup> Intorno al clima culturale soggiacente alla formazione delle repubbliche indipendenti ispanoamericane e riguardo alle teorie di pensiero più diffuse nel continente in quell'epoca riflette minuziosamente Rafael Gutiérrez Girardot nel suo bel libro *Modernismo* (Barcelona, Montesinos, 1983).

<sup>7</sup> Á. Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, ARCA, 1998, p. 63.

continentali intorno alla metà del secolo XIX – il lavoro estetico doveva essere ricondotto entro i limiti di una scientificità di matrice positivista. Il programma di questo spostamento è pienamente rintracciabile nel prologo che José Hernández – esempio eclatante dell’intellettuale integrato alle strutture del potere, diviso com’era fra l’attività giornalistica e gli incarichi di governo nella provincia di Buenos Aires – scrive per il suo *Martín Fierro* del 1872, prototipo della scuola naturalista nel continentale. La volontà che anima la stesura del libro è rintracciata dall’autore nel costante sforzo di ritrarre

lo más fielmente que me fuera posible, con todas sus especialidades propias, ese tipo original de nuestras pampas, tan poco conocido por lo mismo que es difícil estudiarlo, tan erróneamente juzgado muchas veces, y que, al paso que avanzan las conquistas de la civilización, va perdiéndose casi por completo<sup>8</sup>.

La realizzazione dell’attività letteraria è subordinata al rispetto di paradigmi conoscitivi positivistico-razionalisti che ne trascendono i confini disciplinari. La letteratura naturalista e *costumbrista* ispanoamericana assumerà su di sé questo preciso compito, proponendosi come il mezzo oggettivo di conoscenza di tutta una serie di usanze e di costumi, in particolar modo linguistici. Il glossario diverrà così la figura esemplare di un percorso che dal *Martín Fierro* prosegue fino ad arrivare, un esempio fra i molti possibili, a *La Marquesa de Yolombó* (1929) del colombiano Tomás Carrasquilla, già, anacronisticamente, nel pieno del fermento avanguardista del XX secolo.

### III

Che una fortissima coscienza storica animasse il Modernismo nel suo momento di insorgenza è veementemente registrato da José Martí nel suo “Prólogo” al *Poema del Niágara* del venezuelano Juan Antonio Pérez Bonalde del 1882: «¡Ruines tiempos, en que no priva más arte que el de llenar bien los graneros de la casa, y sentarse en silla de oro, y vivir todo dorado; sin ver que la naturaleza humana no ha de cambiar de como es, y con sacar el oro afuera, no hace sino quedarse sin oro adentro!»<sup>9</sup>. Da qui, quella «nueva poesía» che Gutiérrez Nájera definisce «sentimental»<sup>10</sup> e che Martí, analogamente, qualifica come «atormentada y dolorosa» e ancora «íntima, confidencial

---

<sup>8</sup> J. Hernández, “Carta aclaratoria”, in Á. Rama (a cura di), *Poesía gauchesca*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, p. 192.

<sup>9</sup> J. Martí, “El *Poema del Niágara*”, in *Obra literaria*, Caracas, Ayacucho, 1989, p. 206.

<sup>10</sup> M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, in M. Gomes (a cura di), *Estética del Modernismo hispanoamericano*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2002, p. 4.



y personal» potrà esclusivamente definirsi come una «necesaria consecuencia de los tiempos», al tempo stesso «ingenua y útil»<sup>11</sup>. All'interno di questa congiuntura storica, le prime ed eterogenee manifestazioni del Modernismo rappresenteranno una spinta in sostanziale controtendenza alla posizione di subalternità delle lettere nel sistema positivista dei saperi, all'empirismo e allo scientificismo che di quest'ultimo caratterizzavano la sostanza<sup>12</sup>.

Veniva creandosi nel continente, disseminato nel lavoro di personalità isolate e lontane, tanto geograficamente quanto in materia di orientamenti estetici, l'impulso a rompere la rigidità dei meccanismi sociali per la quale si era resa possibile la marginalizzazione dell'arte nel panorama della modernizzazione borghese, quale era già stata constatata con fermezza da Hegel. Come annota Max Henríquez Ureña, il Modernismo si manifesta, inizialmente, sotto la forma eterodossa di una negatività<sup>13</sup>. L'azione che ne contraddistingue la manifestazione – ma meglio sarebbe definirla, ancora con la terminologia di Henríquez Ureña, un «anhelo», una tensione –, e che delimita sotto la propria egida una pluralità altrimenti irriducibile di discorsi artistici, è quella di una rivalutazione sostanziale dell'arte intesa, nuovamente, come il campo di un piacere e di una conoscenza esclusivamente propri della soggettività. È nelle parole di Manuel Gutiérrez Nájera, in una serie di scritti usciti fra l'agosto e il settembre del 1876 in *El Correo Germánico* di Città del Messico e riuniti sotto l'esplicito titolo di *El arte y el materialismo*, dove la questione prende compiutamente forma per la prima volta:

Lo que nosotros combatimos y combatiremos siempre es esa materialización del arte, ese asqueroso y repugnante positivismo que en mal hora pretende introducir en la poesía; ese cartabón ridículo a que se pretende someter a todos los poetas, privándoles así de la libertad; cartabón que excluye como inútiles o maléficos a todos los géneros sentimentales, y que sólo acepta al mal llamado género realista. [...] Como la industria tiene por principio lo útil, el arte tiene por principio lo bello. [...] Para nosotros, lo bello es la representación de lo infinito en lo finito. [...] Lo bello tiene que ser necesariamente ontológico: es lo absoluto, es Dios<sup>14</sup>.

La nuova letteratura si afferma, innanzitutto, come il riflesso estetico di un netto rifiuto culturale, rivolto a uno stato di cose socialmente e storicamente determinato, con il quale l'intellettuale ispanoamericano di fine Ottocento si trovava a misurarsi. Le parole di Gutiérrez Nájera ne collocano la spinta iniziale nello spazio di un antagonismo.

---

<sup>11</sup> J. Martí, "El Poema del Niágara", cit., p. 206.

<sup>12</sup> Cfr. O. Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974, p. 126 e ss.

<sup>13</sup> Cfr. M. Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo*, Messico, Fondo de Cultura Económica, 1962, pp. 11-12.

<sup>14</sup> M. Gutiérrez Nájera, "El arte y el materialismo", cit., pp. 9-10.

Molto prima di esibirsi come un'estetica, il Modernismo ispanoamericano si dichiara in tutta la propria portata di «fenómeno epocal»<sup>15</sup>, nella pluralistica condivisione di un identico sentimento di inadeguatezza sociale e culturale che riuniva sotto di sé vaste ed eterogenee aree intellettuali. I moderni muoveranno i primi passi seguendo la volontà e la necessità di squarciare la superficie apparentemente inscalfibile e di consistenza quasi mitica dell'*episteme* razionalistico-positivista su cui erano venute a formarsi le neonate nazioni latinoamericane.

#### IV

Ricardo Gullón annota la presenza di un'unica figura eroica che attraversa, sostanzialmente invariata nelle sue diverse manifestazioni, l'eterogeneo magma estetico modernista: «a finales del siglo XIX, los poetas», nota Gullón, «podían soportar condenación y aislamiento, porque se reconocían superiores, porque se identificaban – nada menos – con el Héroe»<sup>16</sup>. L'ipertrofismo della figura dell'artista, che attraversa invariato la prosa e il verso modernisti, acquisisce effettivamente un ruolo essenziale all'interno della nuova estetica, fino a condensarne, sinteticamente, gli obbiettivi essenziali. La sua centralità nel mondo della finzione controbilancia la marginalità sociale nella quale quella figura era stata rilegata all'interno dei meccanismi della storia. L'arte, incentrandosi ossessivamente attorno alla riabilitazione in chiave mitico-eroica del poeta, viene a costituirsi come il baluardo polemico di sovversione di uno stato di cose di cui quest'ultimo risulta essere l'unico agente possibile. È del tutto valida, anche nel caso del Modernismo americano, la diagnosi di Herbert Marcuse che rintraccia nella «profonda insoddisfazione dell'io per le forme di vita esistenti» e nel «suo senso di inappagamento e di solitudine in una società alle cui norme è costretto a obbedire e di cui tuttavia non può più riconoscere la legittimità»<sup>17</sup> il motivo più profondo di una rinnovata polarizzazione dell'arte letteraria, nella seconda metà dell'Ottocento, e in chiave tutta politica, attorno a quella figura.

Sostanzialmente speculari ai termini utilizzati da Gutiérrez Nájera nel suo scritto sull'arte e il materialismo sono i seguenti versi di Rubén Darío, dove la figura del poeta-eroe raggiunge, con ogni probabilità, una delle sue più compiute formulazioni nella poesia americana. Si tratta del componimento *IX* dei *Cantos de vida y esperanza*:

---

<sup>15</sup> R. Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Gredos, 1963, p. 8.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>17</sup> H. Marcuse, *Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca. Dallo "Sturm und Drang" a Thomas Mann*, Torino, Einaudi, 1985, p. 218.

¡Torres de Dios! ¡Poetas!  
¡Pararrayos celestes,  
que resistís las duras tempestades,  
como crestas escuetas,  
como picos agrestes,  
rompeolas de las eternidades!

La mágica esperanza anuncia un día  
en que sobre la roca de armonía  
expirará la pérfida sirena.  
¡Esperad, esperemos todavía!

Esperad todavía.  
El bestial elemento se solaza  
en el odio a la sacra poesía  
y se arroja baldón de raza a raza.

La insurrección de abajo  
tiende a los Excelentes.  
El caníbal codicia su tasajo  
con roja encía y afilados dientes.

Torres, poned al pabellón sonrisa.  
Poned ante ese mal y ese recelo,  
una soberbia insinuación de brisa  
y una tranquilidad de mar y cielo...<sup>18</sup>

L'antagonismo culturale incontra nella poesia dariana la propria trasfigurazione mitica nello scontro serrato che vede contrapposte le forze eterne dell'armonia, pienamente condensate nell'immagine della «sagrada poesía», e il «bestial elemento» che, in una dicotomia che oppone nuovamente l'alto al basso, non è altro che quel «repugnante positivismo» già evocato dalle pagine di Gutiérrez Nájera. L'eroismo è condizione disperata ma non remissiva; il suo obbiettivo è sempre quello di un recupero di un altrove di appartenenza ma del quale si avverte costantemente la separazione. Modernista è essenzialmente quell'artista (e così la sua trasfigurazione finzionale) che riconosce in se stesso la maestosa quanto ormai decaduta immagine dell'albatros baudelaireiano: è colui che sente come propria la condizione dell'esiliato<sup>19</sup>, colui che, nell'intuizione di Maria Zambrano, è, letteralmente, il divorato dalla storia<sup>20</sup>.

Ciò che la massiccia tematizzazione della figura dell'artista nella letteratura *fin de siècle* suggerisce è la concomitanza di due elementi distinti ma complementari: da un lato, l'esilio è sempre un processo concluso di caduta storica e, dall'altro, nello stato degradato del presente si riafferma, con sempre maggiore insistenza, l'ottimistica suggestione di un progresso. Fondendo la figura dell'artista con l'effigie archetipica del Cristo, José Martí, ancora nel suo prologo al *Poema del Niágara*, enfatizza quella

---

<sup>18</sup> R. Darío, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 256-257.

<sup>19</sup> Cfr. R. Gullón, *Direcciones del Modernismo*, cit., pp. 89 e ss.

<sup>20</sup> Cfr. M. Zambrano, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004, p. 33.

bivalenza di percorsi al cui centro viene a collocarsi l'intellettuale moderno: «Como en lo humano todo el progreso consiste acaso en volver al punto de que se partió, se está volviendo al Cristo, al Cristo crucificado»<sup>21</sup>. La tensionalità esibita da Martí si colloca nell'ambito della proiezione di un remoto passato (ancora situato in un vuoto di tempo che prelude a un successivo ingresso nella storia) nella modulazione di un futuro che tornerebbe ad acquisirne le forme, venendo a coinvolgere e a modificare il presente nella sua pienezza. L'immagine cristologica dell'ascensione, implicata e preceduta dal patibolo della croce, modula il tutto nei termini di una conclusiva redenzione. Il progresso modernista è il divenire del qui e ora in una dimensione utopica e acronica, dove l'infinità dello spazio viene a sovrapporsi all'annullamento del tempo e il tutto si afferma nell'ideale e totalizzante coincidenza degli elementi<sup>22</sup>. José Enrique Rodó, nel suo messianico “El que vendrá”, ribadisce compiutamente i termini della questione:

Sólo la esperanza mesiánica, la fe en el que ha de venir, porque tiene por cáliz el alma de todos los tiempos en que recrudecen el dolor y la duda, hace vibrar misteriosamente nuestro espíritu. Y tal así como en las vísperas desesperadas del hallazgo llegaron hasta los tripulantes sin ánimo y sin fe, cerniéndose sobre la soledad infinita del océano, aromas y rumores, el ambiente espiritual que respiramos está lleno de presagios, y los vislumbres con que se nos anuncia el porvenir están llenos de promesas...<sup>23</sup>

Se il divenire temporale sembrerebbe escluso dal profetismo modernista fino alla sua sublimazione nell'acronia di un indeterminato altrove che racchiude in sé «todos los tiempos», la rivoluzione della quale è incaricato il profeta-eroe-poeta non può trovare definizione che all'interno di una storia: «la Revolución es la vuelta al tiempo del origen, antes de la injusticia»<sup>24</sup>, osserva Octavio Paz, commentando quel tratto che appare come trasversalmente centrale alla poesia moderna occidentale. Tuttavia, nella circolarità che l'articola, la linearità del divenire non è eliminata, bensì conservata, in una contraddizione irrisolvibile, come l'origine stessa del movimento:

La Revolución es un acto eminentemente histórico y, no obstante, es un acto negador de la historia: el tiempo nuevo que insta es una restauración del tiempo original. Hija de la historia y de la razón, la Revolución es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible; hija del mito, la Revolución es un momento del tiempo cíclico, como el giro de los astros y la ronda de las estaciones<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> J. Martí, “Prólogo al Poema del Niágara”, cit., p. 39.

<sup>22</sup> Fuori dai confini del tempo e al di là della limitatezza geografica sono gli spazi evocati da una giovanile poesia di José Martí, leggibile nei suoi *Versos libres*: «A los espacios entregarme quiero / Donde se vive en paz, y con un manto / De luz, en gozo embriagador henchido, / Sobre las nubes blancas se pasea, / Y donde Dante y las estrellas viven» (*Obra literaria*, cit., p. 68).

<sup>23</sup> J. E. Rodó, “El que vendrá”, in *Obras completas*, cit., p. 153.

<sup>24</sup> O. Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcellona, Editorial Seix Barral, 1990, p. 59.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 60.

Dopo il naufragio del vaporetto *Amerique* nel marzo del 1895, José Asunción Silva lavora instancabilmente alla ricostruzione del suo unico romanzo, *De sobremesa*, i cui manoscritti erano andati perduti nell'incidente marittimo. Il testo, iniziato già nel 1887, sarà portato a termine poco prima del suicidio dell'autore l'anno successivo. La narrazione, a metà fra la finzione autobiografica, il romanzo d'artista e il quadro d'epoca, si apre con una minuziosa descrizione del salone della casa bogotana dell'*alter ego* José Fernández:

Recogida por la pantalla de gasa y encajes, la claridad tibia de la lámpara caía en círculo sobre el terciopelo carmesí de la carpeta, y al iluminar de lleno tres tazas de China, doradas en el fondo por un resto de café espeso, y un frasco de cristal tallado, lleno de licor transparente entre el cual brillaban partículas de oro, dejaba ahogado en una penumbra de sombría púrpura, producida por el tono de la alfombra, los tapices y las colgaduras, el resto de la estancia silenciosa. En el fondo de ella, atenuada por diminutas pantallas de rojiza gasa, luchaba con la semioscuridad circunvecina, la luz de la bujías del piano, en cuyo teclado abierto oponía su blancura brillante de marfil al negro mate de ébano. Sobre el rojo de la pared, cubierta con opaco tapiz de lana, brillaban las cinceladuras de los puños y el acero terso de las hojas de dos espadas cruzadas en panoplia sobre una rodela, y destacándose del fondo oscuro del lienzo, limitado por el oro de un marco florentino, sonreía con expresión bonachona, la cabeza de un burgomaestre flamenco, copia de Rembrandt. El humo de los cigarrillos, cuyas puntas de fuego ardían en la penumbra, ondeaba en sutiles espirales azulosas en el círculo de luz de la lámpara y el olor enervante y dulce del tabaco opiado de Oriente, se fundía con el del cuero de Rusia en que estaba forrado el mobiliario<sup>26</sup>.

I confini dell'appartamento del protagonista racchiudono in sé l'intero sviluppo della storia, fino, anzi, a rendere subordinata la narrazione alle stesse circostanze della propria enunciazione. Il racconto è reso possibile solo dall'occasione, dalla conversazione *de sobremesa* intrattenuta dal piccolo gruppo di amici, e dallo spazio che in sé la accoglie. All'interno di quelle mura nascerà, infatti, l'impulso, la necessità, del viaggio a Parigi – dal quale, a sua volta, prenderà forma l'incessante ricerca della fantasmatica Helena che animerà i giorni europei di Fernández – e sarà solo là, entro i confini di quelle pareti che separano l'intimità del racconto dal frastuono del mondo esterno, che potrà compiersi, circolarmente, l'evocazione di quell'esperienza. Potrebbe dirsi addirittura, e senza esagerazioni, che la minuziosa descrizione del salone condensi in sé un'immagine completa, sintetica, dell'intero romanzo.

Pienamente ascrivibile all'ambiente culturale della decadenza europea, sublimata per molti lettori del tempo nel romanzo manifesto di Huysmans, *À rebours*, e

---

<sup>26</sup> J. A. Silva, *De sobremesa*, in *Obra completa*, Madrid, ALLCA XX, 1990, p. 229.

nel suo topico protagonista Des Esseints (quest'ultimo potrebbe benissimo venire sostituito dall'Andrea Sperelli de *Il piacere* dannunziano, libro che Silva teneva aperto accanto a sé al momento di suicidarsi), l'evocazione degli arredi che apre *De sobremesa* può a ragione essere incasellata fra le tante esibizioni di una moda culturale condivisa, sul finire del secolo XIX, in entrambe le sponde dell'Atlantico. Una moda, certamente, ma solo a patto che si riconosca in essa, seguendo le parole di uno dei più lucidi analisti di quel periodo, Charles Baudelaire, la traccia tangibile della «morale e l'estetica del tempo»<sup>27</sup>. È proprio, infatti, entro le coordinate storico-sociali di questa morale evocata dal poeta dello *spleen* che l'eterogenea estetica modernista americana prende piede. Nel 1885, uno dei padri del Modernismo ispanoamericano, José Martí, pubblica, sotto pseudonimo, il romanzo *Amistad funesta*. Verso la fine del capitolo primo può essere riconosciuta, già undici anni prima del romanzo di Silva, un'analoga modulazione, seppur decisamente meno ridondante, degli spazi e dell'arredamento. In uno scambio di battute fra i protagonisti Ana e Juan e in risposta alla volontà di quest'ultimo di intraprendere un viaggio in Europa, Ana risponderà fermamente: «Yo no quiero que tú veas nada, Juan. Yo te haré en ese cuarto la Alhambra, y en este patio Nápoles; y tapiaré las puertas, ¡y así viajaremos!»<sup>28</sup>. L'esperienza reale, la vita, nel senso più compiuto di un'esistenza piena, non può che realizzarsi entro i confini dello spazio artificiale, chiuso, costruito e nettamente separato da quella *ciudad monstruo* che José Fernández spesso evoca fra le pagine del suo racconto di viaggio, quella stessa città popolata dal «vulgo errante, municipal y espeso» che Rubén Darío ritrarrà successivamente nel suo “Soneto autumnal al Marqués de Bradomín”<sup>29</sup>.

Forse in nessun altro luogo come nelle pagine di Walter Benjamin su Baudelaire, l'etica che soggiace alla dicotomia topologica dell'arte di fine secolo emerge con maggiore chiarezza. Riprendendo la nozione marxiana di valore d'uso, Benjamin ritrova nel contrapporsi di esterno e interno il fondamento di una tensione essenziale che permea di sé tutta l'estetica del tardo Ottocento:

Per il privato lo spazio vitale entra per la prima volta in contrasto col luogo di lavoro. Il primo si costituisce nell'*intérieur*. Il suo complemento è il *comptoir*. Il privato, che tiene conto della realtà nel *comptoir*, esige dall'*intérieur* di essere cullato nelle proprie illusioni. [...] Di qui hanno origine le fantasmagorie dell'*intérieur*. Per l'uomo privato, esso rappresenta l'universo. In esso egli raccoglie il lontano e il passato. Il suo salotto è un palco nel teatro universale. [...] L'*intérieur* è l'asilo dell'arte. Il collezionista è il vero inquilino dell'*intérieur*. Egli si assume il compito di trasfigurare le cose. È un lavoro di

<sup>27</sup> C. Baudelaire, “Il bello, la moda e la felicità”, cit., p. 279.

<sup>28</sup> J. Martí, *Amistad funesta*, in *Obras completas*, vol. XVIII, *Teatro, novela, la edad del oro*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1976, p. 208.

<sup>29</sup> R. Darío, *Poesía*, cit., p. 290.

Sisifo, che consiste nel togliere alle cose, mediante il suo possesso di esse, il loro carattere di merce. Ma egli dà loro solo un valore d'amatore invece del valore d'uso. Il collezionista si trasferisce idealmente, non solo in un mondo remoto nello spazio o nel tempo, ma anche in un mondo migliore, dove gli uomini, è vero, sono altrettanto poco provvisti del necessario che in quello di tutti i giorni, ma dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili<sup>30</sup>.

Il rapporto contrastante che viene a stabilirsi fra la sfera pubblica e il riparo privato dell'*intérieur* riposa tutto su una differente prospettiva dello sguardo. Ciò che ne viene investito è la sostanza dell'approccio relazionale dell'uomo con il mondo che lo circonda e a cui appartiene e che, dentro o fuori le pareti che delimitano l'individuale e il collettivo, acquisisce modulazioni del tutto differenti. Da una parte, all'esterno, è esclusa qualsiasi possibilità di valutazione che non risponda direttamente alla collocazione dell'oggetto entro i parametri di un valore materiale socialmente condiviso; dall'altra, all'interno, quello stesso oggetto può invece essere investito dei contenuti soggettivi più svariati, caricato della possibilità di un'incessante accumulazione delle *illusioni* del soggetto che vi entra in relazione. Da questa inaugurata possibilità, il soggetto stesso ne esce modificato, «finisce per somigliare a ciò che vorrebbe essere»<sup>31</sup>, coincidendo, in un certo senso, proprio con l'apertura della quale investe gli oggetti che pazientemente accumula entro i limiti del proprio mondo intimo. È solo nell'interazione vitale che l'individuo stabilisce con il proprio *intérieur* dove il soggetto può acquisire, finalmente, una propria e delineata fisionomia. Così per il José Fernández di *De sobremesa*, in cui l'esotismo degli arredi finisce per riflettersi sui tratti stessi del volto del protagonista:

Una mano de hombre se avanzó sobre el terciopelo de la carpeta, frotó una cerilla y encendió las seis bujías puestas en pesado candelabro de bronce cercano a la lámpara. Con el aumento de luz fue visible el grupo que guardaba silencio: el fino perfil árabe de José Fernández, realzado por la palidez mate de la tez y la negrura rizada de los cabellos y de la barba<sup>32</sup>.

È questa ambivalenza, topologicamente determinata, delle relazioni fra essere umano e mondo – e la cui insorgenza va rintracciata proprio negli strascichi culturali della rivoluzione borghese che si estende fino e oltre gli inizi del ventesimo secolo – che permette a Benjamin di circoscrivere l'ambiente dell'arte nell'infinita possibilità di costruzione che l'*intérieur* offre e secondo cui vanno letti i passaggi menzionati dei romanzi di Silva e di Martí. Gli interni, sulla cui evocazione nasce, in buona parte, il romanzo modernista americano, si affermano in tutta la loro (paradossale) potenzialità

---

<sup>30</sup> W. Benjamin, "Luigi Filippo o l'«*intérieur*»", in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 153-154.

<sup>31</sup> C. Baudelaire, "Il bello, la moda e la felicità", cit., p. 279.

<sup>32</sup> J. A. Silva, *De sobremesa*, cit., p. 229.

di apertura verso un'indeterminatezza che è pura possibilità e che risulterebbe al contrario preclusa dalla rigida organizzazione razionalistica su cui si regge il mondo esterno. La Granada e la Napoli di Martí, così come la meticolosa accumulazione dell'oggettistica orientale e dei dipinti di altri tempi e luoghi in Silva, testimoniano proprio di questa possibilità, infinita e indeterminata, di apertura dello sguardo. Del resto, già Huysmans nel suo *À rebours* riconosceva il valore di un tale rinnovato sguardo sull'oggettualità del mondo, riconducendo quella possibilità entro i termini di un particolarissimo ricordo:

Il se rappelle des souvenirs d'êtres et des choses qu'il n'a pas personnellement connus, et il vient un moment où il s'évade violemment du pénitencier de son siècle et rôde, en toute liberté, dans une autre époque avec laquelle, par une dernière illusion, il lui semble qu'il eût été mieux en accorde<sup>33</sup>.

Il collezionista, che viene a coincidere nella sostanza della propria azione con lo stesso artista, accumula nell'ecosistema protetto dell'*intérieur* – già da intendersi alla stregua dell'opera estetica e, forse, proprio come il luogo in cui qualsiasi estetica, adesso, può realizzarsi massimamente – quelle serie di oggetti che sarebbero altrimenti relegati nell'inutilità all'interno del mondo reificato dello scambio. E sono effettivamente questi oggetti che, una volta sottratti all'utilitarismo del valore, consentono, sottoposti allo sguardo, la produzione di quel trasporto suggerito da Huysmans; la loro contemplazione suscita la memoria, ma una memoria del tutto particolare e paradossale che riporta alla mente qualcosa, luoghi e tempi mai realmente osservati. La dimensione artefatta dello spazio privato parrebbe suggerire, nei termini in cui si presenta, un sostanziale percorso di fuga dalla realtà o, quanto meno, di un ricercato isolamento. Tale movimento non è però mai riducibile a un percorso univoco di allontanamento. Si determina infatti, al contrario, sempre negli schemi di una dialettica che resta insistentemente in bilico fra lo stazionamento e l'evasione. Non si darebbe la possibilità di esistenza di alcun *intérieur* – di nessuna forma d'arte – se non nel confronto diretto con la realtà sociale che ne rende possibile lo scarto materiale e il conseguente reinvestimento di valore nella sfera spirituale dell'individuo; per quanto incoerente possa apparire, è proprio questa esistenza perennemente caratterizzata dall'instabilità l'unica possibilità che all'artista è offerta di vivere all'interno della propria dimensione storica<sup>34</sup>. La dicotomia rintracciata da Benjamin offrirà, così, alla

---

<sup>33</sup> J. K. Huysmans, *À rebours*, Paris, Éditions Crès, 1922, p. 235.

«Gli tornano alla mente ricordi di esseri viventi e oggetti mai conosciuti di persona e arriva infine il momento in cui evade con violenza dalla prigione del suo secolo e si aggira in piena libertà in un'altra epoca, rispetto alla quale, per suprema illusione, crede che sarebbe stato in maggiore armonia» (trad. it., p. 230).

<sup>34</sup> Si rimanda nuovamente a R. Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, cit., pp. 55 e ss.



nuova letteratura, un modello fondamentale di relazioni sul quale definirsi.

## VI

Già dalle prime parole, il prologo che Rubén Darío appone in calce alle sue *Prosas profanas* del 1896, assume tutto il valore di un resoconto e di un rilancio. Ciò che si era rivelato fino a quel momento «ni fructuoso ni oportuno» – vale a dire un manifesto che rendesse conto esplicitamente dei principi che avevano animato la rivoluzione estetica dei «nuevos de América»<sup>35</sup> – diventa adesso necessario e perfino urgente. In particolare, ciò che il poeta nicaraguense affida ai suoi brevi preliminari è il compito di respingere con fermezza le innumerevoli critiche che erano venute accumulandosi in quegli ultimi anni da sempre più numerosi strati dell'intelligenza conservatrice latinoamericana, condensata qui, dal poeta di *Azul...*, nella generica individualità di un gourmontiano *Celui-qui-ne-comprend-pas*. Il terzo dei sette brevissimi paragrafi che compongono lo scritto è certamente il più significativo:

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués, mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República, no podré saludarle en el idioma en que te cantaría a ti, ¡oh Halagabal!, de cuya corte – oro, seda, marmol – me acuerdo en sueños...

(Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman.)

Buenos Aires: Cosmópolis.

¡Y mañana!<sup>36</sup>

Il brano è una sostanziale rivendicazione delle maggiori “colpe” artistiche e intellettuali che all'epoca erano comunemente attribuite al Modernismo: il vuoto preziosismo, un'effimera e lussuosa stereotipia di motivi e, in particolare, un anti-americanismo dalla forma spesso francesizzante o comunque esotica; rivendicazione che si situa pienamente dal lato del rifiuto del presente, vissuto essenzialmente nei termini di una coazione alla sofferenza e alla disappropriazione. L'inciso che conduce alla conclusione del paragrafo condensa il fulcro dell'argomentazione dariana: l'esterofilia modernista, certamente trasversale a tutta quell'epoca letteraria, abbandona qui la sua connotazione prettamente spaziale per riconfermare una propria identica funzione, ma applicata, questa volta, a un

---

<sup>35</sup> R. Darío, *Poesía*, cit., p. 179.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 180.

dato non più esotico, bensì pienamente americano e che incontra nelle trame più remote della storia del continente la sua naturale ubicazione.

Se la realtà del Nuovo Continente può convertirsi in fonte primaria della creazione estetica, questo è possibile solo in quanto se ne colgano gli elementi estranei all'angustia dell'*hic et nunc* storico<sup>37</sup> e risalendo, a ritroso, verso un'epoca già perfettamente situata nell'ambito del mito: quella delle civiltà indigene precolombiane. La decadenza, cui fa da spartiacque simbolico la conquista delle Americhe, entra nel testo di Darío in risonanza con storie ulteriori, tutte ricondotte dentro una generale condanna di *damnatio memoriae* a cui simbolo viene eretto il disprezzato imperatore romano Eliogabalo, sul quale gravò quella stessa pena. Fonte lirica è solo ciò che risulta sottoposto all'esclusione, ciò che nel presente condivide la medesima natura di esiliato di cui l'artista porta il segno. È passibile di rielaborazione estetica solamente quell'oggetto che si percepisce come situato in un altrove inattingibile, a causa sia di una razionale quanto limitata esperienza del tempo, che non permette retrocessioni e che favorisce al contrario la condanna dell'oblio, sia dell'egemonia di uno sguardo finalizzato alla sola osservazione empirica diretta e, quindi, alla conoscenza, alla manipolazione, alla mercantilizzazione del proprio oggetto. In questo senso, l'idealistico indigenismo e il lussuoso esotismo modernisti si dimostrano come le due facce complementari di un medesimo progetto.

Quanto si affermava in precedenza, e cioè che i procedimenti di allestimento dell'*intérieur* lasciano in eredità alla lirica dell'età borghese il proprio modello fondamentale di relazioni, è da intendersi esattamente da tale prospettiva. I versi divengono essi stessi lo spazio vacante nel quale ordinare le tracce – quegli oggetti altrimenti inutilizzabili nella presente congiuntura storica – che, poste in risonanza reciproca e in contatto con il soggetto che le riunisce, permettono a quest'ultimo un ampliamento sempre crescente delle possibilità dello sguardo. Poco importa quale forma acquisisca il collezionismo, che dell'*intérieur* è la modalità di realizzazione: se, come nelle “Recreaciones arqueológicas” di Darío, questo si realizzi per mezzo di una catena di retrocessione tutta misurata su differenti tappe di scrittura (la poesia si scrive

---

<sup>37</sup> La sostanziale complementarietà dei due fenomeni è stata, d'altra parte, già messa in luce da Ricardo Gullón, che comunque non si sottrae dal valutarli nei termini di una costante tensione all'*escapismo*, mancando di osservare lo stretto confronto dialettico che essi conservano con il presente storico in cui si situano e dal quale sono essenzialmente generati: «En la época modernista, la protesta contra el orden burgués aparece con frecuencia en formas escapistas. El artista rechaza la indeseable realidad (la realidad social: no la natural), en la que ni puede ni quiere integrarse, y busca caminos para la evasión. Uno de ellos, acaso el más obvio, lo abre la nostalgia, y conduce al pasado; otro, trazado por el ensueño, lleva a la transfiguración de lo distante (en tiempo o espacio, o en ambos); lejos de la vulgaridad cotidiana. Suele llamárseles indigenismo y exotismo, y su raíz escapista y rebelde es la misma» (R. Gullón, *Direcciones del Modernismo*, cit., p. 70).

sulla base di un manoscritto antico, ritrovato ma lacunoso, con il quale quella, circolarmente, torna a coincidere, catapultando il presente della scrittura direttamente nel presente della rappresentazione), oppure in un'orgiastica quanto illogica enumerazione, come accade in "El himno de las torres" di Leopoldo Lugones, dove collocandosi sull'estremità utopica di quelle torri «que ven las distancias»<sup>38</sup> (e il plurale è significativo della varietà qualitativa delle distanze, del loro eterogeneo organizzarsi lungo spazi e dimensioni differenti, certamente anche temporali) è concesso al soggetto di contemplare e rappresentare la sconfinata varietà del mondo – di tutti i mondi, passati e possibili – oltre i limiti di ogni cronologia e di ogni geografia.

La possibilità che è offerta dalle immagini così riunite è quella di stabilire delle coordinate di relazione fra il soggetto e l'esterno non più mediate razionalmente secondo le categorie dello spazio e del tempo. È il centro, questo, dell'irrazionalismo modernista, il punto dove meglio si misura l'antagonismo culturale di quell'estetica con il suo tempo; in quella dimensione dove la creazione estetica permette di erigere una realtà alternativa e dove si rende contemplabile «fuori di noi» – secondo l'influente, in quell'epoca, formulazione di Bergson (si ricordi che il *Saggio sui dati immediati della coscienza* è del 1889) – «solo il presente, o, se si preferisce, la simultaneità»<sup>39</sup>. In alcune pagine di appunti del suo libro su Baudelaire, Walter Benjamin riconosce, con l'acume che gli è proprio, questa essenziale caratteristica della poesia moderna, consegnandola sotto la nomenclatura di *esperienza dell'aura*:

L'esperienza dell'aura riposa sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società al rapporto della natura con l'uomo. Ciò che è guardato o si crede guardato || leva lo sguardo || risponde con uno sguardo. Fare esperienza dell'aura di un fenomeno o di un essere significa accorgersi della sua capacità di || levare || rispondere con lo sguardo. Questa capacità è piena di poesia. Quando un uomo, un animale o un essere inanimato leva il suo sguardo sotto il nostro, per prima cosa ci attrae lontano; il suo sguardo sogna, ci trascina nel suo sogno. L'aura è il manifestarsi di una lontananza, per quanto vicina essa sia. Anche le parole hanno la loro aura: Kraus l'ha descritta con particolare precisione: «quanto più da vicino si guarda una parola, tanto più lontano essa guarda a sua volta»<sup>40</sup>.

Nell'epistemologia metafisica e antipositivista di Bergson la contemplazione dell'aura assumerà i tratti dell'intuizione (o *simpatia*), movimento d'osservazione «per cui ci si trasporta all'interno di un oggetto, in modo da coincidere con ciò che esso ha di unico e, conseguentemente, di inesprimibile»<sup>41</sup>. All'interno di quell'inesprimibile finalmente

---

<sup>38</sup> L. Lugones, *Las montañas del oro*, Buenos Aires, Imprenta Jorge A. Kern, 1897, p. 131.

<sup>39</sup> H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002, p. 144.

<sup>40</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2012, p. 25.

<sup>41</sup> H. Bergson, *Introduzione alla metafisica*, Bari, Laterza, 1997, p. 45.

ritrovato si rende possibile ricostruire una nuova e piena relazione con il mondo. Viene così riaffermandosi – ma attraverso una reinterpretazione sostanziale – la classica formulazione agostiniana dei tre tempi<sup>42</sup>. Se per il teologo cristiano «futuro e passato non esistono», essi assumono forma soltanto in una diversa organizzazione prospettica del presente: il passato diviene così il *presente del passato*, il luogo d'attività di una memoria riscattata dalla condanna del tempo e dell'oblio, mentre il futuro, come *presente del futuro* è, invece, l'attesa, la possibilità del divenire. In un passaggio speculativo che in Agostino non era ancora tuttavia compiuto, restando la memoria e l'attesa separate nei propri ambiti specifici di pertinenza, quei due tempi vengono, nell'esperienza estetica di fine secolo, a coincidere nell'ottica di un'unica e organica processualità. La memoria, riattivata nel presente, consente lo stabilimento di una sincronia essenziale che annulla la tripartizione temporale: ricordo del passato e occasione del divenire vengono a sovrapporsi in ciò che con Agostino può ancora definirsi come il *presente del presente* e il cui movimento essenziale è l'«intuizione diretta», del tutto simile sia alla *simpatia* bergsoniana che all'*esperienza dell'aura* descritta da Benjamin. L'altrove, di nuovo, si offre così al confronto con la soggettività: gli elementi che ne fanno parte ricevono da essa un rinnovato investimento di senso che colma quel vuoto che li distingueva, invece, nel loro confronto con la rigida razionalità del presente. Gli oggetti, già divenuti parole, simboli, si ricompongono nell'adesso della poesia ed è lì dove acquisiscono nuovamente consistenza, vitalità. In questa inedita riappropriazione del senso, nella risonanza delle aspirazioni dell'io e delle possibilità che a esso sono offerte da un vuoto, si rende possibile la fruizione del passato perduto, rimodulato adesso in meta futura. L'estetica modernista è un'estetica dell'*intérieur*, come d'altronde lo sono i movimenti decadenti europei suoi contemporanei, proprio nella misura in cui l'obbiettivo che condividono è costantemente quello dell'intuizione di un assoluto inesorabilmente fuori portata ma sempre e comunque ricercato.

## VII

Dire "estetica dell'*intérieur*" sembrerebbe equivalere a dire "estetica dell'analogia". Ciò che gli oggetti, posti in reciproco contatto al suo interno, sono capaci di offrire, altro non è che un percorso in cui le differenze (degli oggetti e del soggetto che esternamente li osserva) si risolvono nel tratto comune, in cui la dispersione è

---

<sup>42</sup> Il passaggio in questione si legge nel capitolo XX del libro 11 delle *Confessioni*, Milano, Rizzoli, 1985, p. 325.

successivamente ricomposta sotto l'egida di un'unica segnatura condivisa. L'analogia, come figura particolare di questo movimento, non può prescindere da una sua collocazione nella storia, in modo particolare se questa storia è intesa – come dai modernisti – nella sua successiva articolazione dei due processi chiave, già del tutto emersi durante l'epoca romantica, di caduta e di progresso. Se la caduta scompone l'assoluto unitario nella frammentazione del reale, il messianico progresso del ritorno tende alla ricomposizione e all'annullamento delle distinzioni. L'analogia è la figura di una non-storia che si ricerca e si compie. Per necessità, il suo luogo d'emanazione e, al tempo stesso, di destinazione, è il centro. Il suo spazio, d'accordo con Foucault, è uno «spazio d'irradiazione»<sup>43</sup>. Nella particolare logica che la distingue, ogni elemento custodisce al suo interno il segno che lo ricollega al tutto del quale è diretta emanazione e al quale deve sempre essere ricondotto. La forma più compiuta della somiglianza analogica è la *simpatia*, «una istanza del *Medesimo* di forza e urgenza tali da non contentarsi di essere una delle forme del simile» e che ha «il pericoloso potere di *assimilare*, di rendere le cose identiche le une alle altre, di mescolarle, di farne svanire l'individualità»<sup>44</sup>. Niente di moderno in questa visione del mondo, quanto piuttosto il silenzioso e camuffato riemergere di un sapere proprio della civiltà occidentale, fino e oltre l'umanesimo rinascimentale.

Nel 1882 Friedrich Nietzsche ultima la stesura della *Gaia scienza*. Il brano 343 che inaugura il libro quinto inizia come segue:

Il più grande avvenimento recente – che «Dio è morto», che la fede nel Dio cristiano è divenuta inaccettabile – comincia già a gettare le sue prime ombre sull'Europa. A quei pochi, i cui occhi, la cui *diffidenza* negli occhi è abbastanza forte e sottile per questo spettacolo, pare appunto che un qualche sole sia tramontato, che una qualche antica, profonda fiducia si sia capovolta in dubbio<sup>45</sup>.

Ciò che il frammento nietzschiano rappresenta è il tramonto di un'epoca. L'industrializzazione, l'urbanizzazione, il progresso scientifico-razionalistico, il cui incessante avanzare condusse velocemente a quei cambiamenti culturali che prima erano già stati oggetto delle analisi hegeliane, sono qui ricondotti entro i limiti di un'impossibilità. Impossibilità di credere che si gioca tutta fra il discrimine che intercorre tra l'era cristiana, ormai conclusa, e un'epoca nuova al cui centro risiede, solo, il dubbio. Nel sole che tramonta è viva l'immagine di un centro in eclissi, irrimediabilmente fuori portata. È questa stessa perdita che riemerge, seppur modulata

---

<sup>43</sup> Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 37.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>45</sup> F. Nietzsche, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Milano, Adelphi, 1992, p. 251.

in immagini differenti, fra i versi della “Introducción” che prelude ai tre cicli di *Las montañas del oro* (1897) del primo Lugones:

La razón es el lábaro del ideal eterno;  
La razón que no admite ni el cielo ni el infierno.  
Dios es un viejo amo, desterrado monarca  
Que agoniza en la inmensa desolación de su arca<sup>46</sup>.

Se l’immagine del tramonto cede il posto a quella del labaro – vessillo prototipico della secolarizzazione del sacro –, il concetto di fondo rimane invariato. Ugualmente presente in Nietzsche e in Lugones è l’impossibilità della credenza religiosa che si offre alla razionalista modernità. Il mondo e il suo presente sono adesso l’arca in cui Dio giace morente; come nelle parole che il folle pronuncia dopo aver recitato il suo *Requiem aeternam Deo*, il mondo non può che mostrare all’uomo, in ogni suo angolo, «se non le fosse e i sepolcri di Dio»<sup>47</sup>.

La scomparsa di un centro fermo rende inattuabile il compimento dell’azione analogica della *simpatia*. È nuovamente nella poesia di Baudelaire dove questa impossibilità essenziale trova per la prima volta la propria compiuta declinazione artistica, pienamente percepita da Paul Bourget nei suoi *Saggi di psicologia contemporanea*:

Se non ha più lo stesso bisogno intellettuale di credere, l’uomo ha però conservato il bisogno di sentire come ai tempi in cui credeva. I dottori in misticismo avevano constatato questo permanere di sensibilità religiosa quando il pensiero religioso si smarrisce. Lo chiamavano anche il culto di latria – *idolatria*, da cui *idolatria* – lo slancio appassionato con cui l’uomo trasferisce su questa o quest’altra creatura, su questo o quest’altro oggetto, l’ardore esaltato che si distoglie da Dio<sup>48</sup>.

Il crollo del centro analogico divino, se non cancella il movimento associazionistico delle *correspondences*, ne modifica tuttavia la sostanza, riproiettando ossessivamente l’immagine della perduta matrice della somiglianza su oggetti sempre differenti. Le più varie forme di misticismo, la teosofia, l’occultismo – tutti elementi ampiamente studiati per il Modernismo da Gutiérrez Girardot<sup>49</sup> – vengono a occupare il posto lasciato vacante dalla religione tradizionale, per sostituirvisi come programmi attuativi di questa comunque immutata tensionalità all’Identico e all’Assoluto. Sull’esempio della *mortale Madone* baudeleriana<sup>50</sup>, è soprattutto nella tensione del sentimento erotico dove

<sup>46</sup> L. Lugones, *Las montañas del oro*, cit., p. 16.

<sup>47</sup> F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., p. 164.

<sup>48</sup> P. Bourget, *Décadence. Saggi di psicologia contemporanea*, Torino, Nino Aragno Editore, 2007, p. 9.

<sup>49</sup> Si rimanda sempre al suo libro *Modernismo*. In particolare all’ultima sezione del capitolo secondo, “Sustitutos de la religión”, pp. 135-157.

<sup>50</sup> «Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse, / Un autel souterrain au fond de ma détresse, / Et creuser dans le coin le plus noir de mon cœur, / Loin du désir mondain et du regard moqueur, / Une niche,

l'estenuante ricerca dell'analogia sarà proiettata dai modernisti. Così in *Ite missa est* di Rubén Darío, dove l'investimento di sacralità nella figura dell'amata permette la proliferazione dei paragoni e la temporanea sospensione del *diverso* che organizza il mondo nella propria separazione costitutiva: «virgen como la nieve y honda como la mar / su espíritu es la hostia de mi amorosa misa»<sup>51</sup>. La lirica diviene così il campo di realizzazione del processo. Entro i confini metrici la collezione acquisisce struttura nella ricerca di una reciproca corrispondenza fra le parti. La poesia diviene l'altare stesso del nuovo culto, lo spazio proprio di una nuova e differente sacralizzazione. Nell'alto Modernismo, dove quell'estetica si apre già verso esperienze diverse, questa tensione non è ancora esaurita. In *La sangre devota* del messicano Ramón López Velarde risuonano così gli echi di una terrena "Canonización":

Primer amor, tú vences la distancia.  
Fuensanta, tu recuerdo me es propicio.  
Me deleita de lejos la fragancia  
que de noche se exala de tus tiestos,  
y en pago de tan grande beneficio  
te canonizo en estos  
endecasílabos sentimentales<sup>52</sup>.

Il meccanismo analogico di questa artificiosa *simpatia* è sempre difettoso, il suo procedere non può mai sublimarsi in definitivo compimento. Se la Fuensanta di López Velarde può essere divinizzata all'interno dei limiti della creazione estetica, andando a ricostituire quel centro non altrimenti rintracciabile, lo spostamento metonimico per cui il principio assoluto della *simpatia* viene a identificarsi con la singolarità dell'oggetto venerato scade nel ribaltamento che l'*a priori* di ogni concordanza subisce, fino a riversarsi nell'artificialità del suo feticcio. Lo spostamento metonimico dell'idolatria non fa altro che enfatizzare, cercando invece di risolverla, la mancanza costitutiva che fonda la sensibilità moderna e, in un movimento del tutto paradossale, ubica con forza il suo centro nel soggetto, i cui impulsi possono essere quindi registrati solo in funzione del vuoto originario che li organizza<sup>53</sup>. L'atemporalità del principio analogico subisce una netta degradazione nel suo essere continuamente ricollocata nella parzialità di un oggetto di volta in volta differente e, a sua volta, sottoposto all'azione di quella temporalità che lo aveva strappato dal proprio nucleo originario di corrispondenze. Il

---

d'azur et d'or tout émaillée, / Où tu te dresseras, Statue émerveillée» (C. Baudelaire, "À une Madone. Ex-voto dans le goût espagnol", *Les fleurs du mal*, cit., p. 58).

<sup>51</sup> R. Darío, *Poesía*, cit., p. 199.

<sup>52</sup> R. López Velarde, *Obra poética*, Madrid, ALLCA XX, 1998, p. 84.

<sup>53</sup> È ciò che Hugo Friedrich riconosce nella poesia di Baudelaire nei termini di una *vuota idealità*, e che andrà a caratterizzare in profondità tutta la lirica moderna dell'Occidente: «La vuota idealità ha un'origine romantica. Ma Baudelaire la dinamizza in una forza di attrazione che, destando una smisurata tensione verso l'alto, rintraccia verso il basso chi è teso. È, come il male, una violenza alla quale si deve

principio\* analogico, che si vorrebbe riabilitato nella propria idealità, non è nient'altro che secolarizzato, ovvero riproiettato in un movimento che «lascia intatte le forze»<sup>54</sup> della reificazione dell'esistente e che si proponeva invece di contrastare. La questione è, nuovamente, tutta fondata su una dicotomia che oppone l'eterno e la storia e dove quest'ultima, sempre, prevale.

Nella sua "Día de difuntos", José Asunción Silva aveva già intuito e messo in versi, agli albori del Modernismo, questa particolare condizione dello spirito moderno. Il suono dei rintocchi delle «campanas plañideras», il cui ritmo annulla il tempo, ristabilendo nel presente la memoria viva del passato, è contaminato da un suono sempre diverso, stridente. Sono i colpi incessanti di un'altra campana, quella del terreno orologio che scandisce, inesorabilmente, la linearità della caduta.

Y hay algo angustioso e incierto  
Que mezcla a ese sonido su sonido,  
E inarmónico vibra en el concierto  
Que alzan los bronce a tocar a muerto,  
Por todos los que han sido!  
Es la voz de una campana,  
Que va marcando la hora [...].  
Es una voz del siglo entre un coro de frailes.  
Y con sus notas se ríe,  
Escéptica y burladora,  
De la campana que ruega  
de la campana que implora<sup>55</sup>.

La voce dell'orologio, quella del tempo secolarizzato e lineare, è l'alito dissonante – «la nota irónica»<sup>56</sup> – che corrode l'impianto dell'elegiaca corrispondenza analogica. Già Octavio Paz ha annotato quest'alternanza di forme analogiche e ironiche nell'estetica modernista e proprio in quest'oscillazione mai risolta rintraccia l'ingresso delle lettere ispanoamericane nel terreno pieno ma accidentato dell'epoca moderna<sup>57</sup>. La loquacità dell'analogia, che illumina il reale riconducendolo nella piena leggibilità di un centro assoluto, sprofonda nel silenzio di un'improvvisa mancanza. Se un tratto essenziale può

---

obbedire senza che colui che obbedisce raggiunga la distensione. Di qui l'accostamento e la parificazione dell'"ideale" e dell'"abisso", di qui espressioni come "ideale struggente", "io sono incatenato alla fossa dell'ideale", "azzurro irraggiungibile". Siffatte espressioni sono note anche dai classici del misticismo, ma lì stavano a definire la violenza dolce-amara della grazia divina, l'introduzione alla beatificazione. In Baudelaire i due poli, tanto il Male satanico quanto la vuota idealità, hanno il senso di tener desta quella eccitazione che rende possibile la fuga dal mondo banale. E tuttavia la fuga è senza meta, non va al di là dell'eccitazione dissonante. [...] La vuota idealità, l'indefinito "altro", che con Rimbaud diverrà ancora più indefinito e con Mallarmé diverrà il Nulla, e la misteriosità che gira su se stessa, propria della lirica moderna, si corrispondono» (*La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 48-49).

<sup>54</sup> G. Agamben, *Profanazioni*, cit., p. 88.

<sup>55</sup> J. A. Silva, "El día de difuntos", in *Obra completa*, cit., pp. 65-66.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>57</sup> La riflessione di Paz sull'argomento si legge in "Analogía e ironía", capitolo quarto del suo *Los hijos del limo*, cit., pp. 89-112.



essere ricavato omogeneamente dall'eterodossia modernista, questo è proprio una costante volontà di ritrovare, in un fermo paradosso, ciò che vi è di assoluto nel tempo della storia. Da Silva a López Velarde, tutta la poesia moderna ispanoamericana non si costituisce se non nella riproposizione incessante di tale questione e il Modernismo coincide proprio con tutti quei percorsi in cui si è provato a suggerire uno svolgimento a tale contraddizione. È nel solco di questa aporia che si inaugura la poesia moderna, districandosi fra le nuove possibilità offerte a una letteratura che vuole opporsi simultaneamente a un'inservibile religiosità quanto al tanto disprezzato materialismo. Una poetica della risonanza sostituisce una non più percorribile poetica dell'analogia o, più precisamente, la risonanza soppianta ciò che resta di un'analogia spezzata e decentrata. L'*intérieur* è il luogo di un'analogia che si offre alla vista solo nel negativo della propria impossibilità; è lo spazio dove una risonanza perennemente *in fieri* soppianta la compiutezza di ogni somiglianza.



## II

*«La palabra de carne»*

*Erotismo e scrittura*



*La poesia è metafisica istantanea. In un breve componimento si dà una visione del mondo e il segreto di un'anima, un essere e degli oggetti. Se si limita ad assecondare il tempo della vita è meno che vita: la poesia non può trascendere la vita che immobilizzandola, vivendo in un sol punto la dialettica delle gioie e dei dolori. Allora essa diventa il principio di un'essenziale simultaneità in cui l'essere più disperso, più diviso, perviene a conquistare la sua integrità.*

GASTON BACHELARD

### *Decentramenti*

In un passaggio centrale del suo breve testo sul metodo lessicologico, Georges Matoré concentra la propria attenzione sulla relazione d'interdipendenza essenziale che occorre fra i fatti sociali e i fatti di lingua<sup>1</sup>. Gli eventi di vocabolario – l'apparizione, la scomparsa, il brusco modificarsi delle morfologie o dei contenuti semantici – sono tutti avvenimenti la cui comprensione non può prescindere dall'azione esercitata su di essi dal sostrato culturale che li determina. Matoré propone quindi un'organizzazione sostanzialmente concentrica dei campi nozionali, all'interno dei quali gli schemi relazionali che vi agiscono risultano polarizzati attorno a un asse semantico specifico che proprio nell'universo culturale di enunciazione incontra la sua primaria ragione di esistenza. Matoré nomina significativamente questo elemento centrale come parola-testimone (*mot-témoin*). Il testimone lessicale è così il frutto e il segno di un *tournant* spirituale e sociale, allo stesso tempo figura cristallizzata e segno di un dinamismo: è l'elemento polarizzante degli eventi discorsivi di una data manifestazione culturale<sup>2</sup>. Per

---

<sup>1</sup> Il libro in questione è *La méthode en lexicologie. Domaine français*, Paris, Marcel Didier, 1953. Il riferimento è, in particolare, alla prima parte del capitolo 6, "Le mot et son groupe", pp. 64-70.

<sup>2</sup> «La parola-testimone è il simbolo materiale di un fatto spirituale importante; è l'elemento allo stesso

l'azione di tale polo magnetico si sviluppano, gravitandovi attorno, serie lessicali il cui contenuto semantico, la propria capacità di rappresentazione di determinati stati di cose, si vede modificata dall'azione dell'elemento centrale del gruppo.

L'applicazione del sistema concettuale matoreano agli studi letterari può risultare d'utilità per una serie di ragioni differenti. Individuare l'azione del testimone coincide con l'opportunità di ricondurre l'esperienza del testo nell'ambito di dinamiche discorsive più ampie, e viceversa: una volta riconosciute le coordinate dello spazio enunciativo nel quale il testo si inserisce e agisce, è possibile leggerne gli elementi costitutivi nella propria reale portata comunicativa, rintracciare, all'interno delle dinamiche discorsive dell'opera, precisi nuclei semantici che riconducono al di fuori di sé, verso sfere riconoscibili del sapere collettivo. L'opera si configura, così, nella sostanza, come un programma di selezione e riuso di codici, discorsi ed enunciati a essa precedenti ed esterni. A questo punto, un'osservazione è immediata: il continuo movimento di riferimento dell'opera alle più varie forme di conoscenza del mondo (scientifiche, artistiche, filosofiche, ecc.), questo incessante uscire fuori da sé del testo, costituisce un primo elemento per la sua ubicazione, in positivo (per adesione) o in negativo (per opposizione o distanziamento), in una specifica situazione culturale. In altri termini, la costellazione lessicale che attorno alla parola-testimone si sviluppa e agisce, e che Matoré definisce nei termini di una galassia di parole-chiave (*mots-clés*), viene a dichiarare un'esplicita modalità del testo di essere nel mondo. Il ricorso alle più varie discorsività, sempre date e preesistenti, parrebbe suggerire un doppio movimento: da una parte, lo scambio che viene a stabilirsi fra un sistema letterario (l'opera) e una virtualità paradigmatica – nel senso di Saussure – potenzialmente illimitata di discorsi extra-letterari; dall'altra, l'influsso, il confronto, lo scontro, che una data opera intavola con altri testi, tutti appartenenti al macrosistema *letteratura*. Più che l'alternanza di due movimenti – uno che lo aprirebbe verso saperi che non lo riguardano direttamente, l'altro che lo vedrebbe richiudersi dentro i limiti consolatori e protettivi della sola letteratura – il testo letterario dichiara una pratica paradossale perché plurale rispetto alla propria composizione e, tuttavia, omogenea per quanto ne riguarda la direzione. Non esiste testo, infatti, dove un codice regni nell'esclusione totale di altre forme discorsive. La sua struttura è, al contrario, sempre dinamica. Al suo interno i discorsi si organizzano, si giustappongono, venendo sottomessi a un regime costante di omologazione ed esclusione reciproche. Anche il riuso della tradizione non può

---

tempo espressivo e tangibile che concretizza un fatto di civiltà. [...] Ciò che caratterizza la parola-testimone non è soltanto il suo valore statico all'interno del gruppo, ma anche la sua capacità di manifestare un dinamismo: la parola-testimone è il simbolo di un cambiamento. [...] La mutazione brusca che le dà origine è il segno di una nuova situazione sociale, economica, politica, ecc...: segna una svolta» (*ivi*, pp. 65-66).

dichiarare se non l'intrusione di un'alterità nel contesto attuale dell'enunciazione. Non sarà mai possibile, dunque, scindere completamente l'articolazione di un qualsiasi discorso letterario da un ambito di enunciazione più ampio. Per limitarsi allo spazio della letteratura, identificare i campi enunciativi gravitanti attorno ai testimoni lessicali permette di problematizzare nozioni tanto imprecise quanto da sempre in voga negli studi di poetica: le generazioni, le scuole, i movimenti, si vedono, così, finalmente strappati da una sterile stilizzazione categoriale. E diviene possibile, infine, misurare e analizzare ogni campo enunciativo nel punto stesso della propria definizione: là dove la sua formazione viene a determinarsi nel contatto dialettico con l'infinità dei discorsi utilizzabili.

Il 1888 è senz'altro una data fondamentale nel panorama delle lettere di lingua spagnola. Questo non tanto – o non solo – perché in quell'anno la *vulgata* critica più comune sancisce, in coincidenza con la data di pubblicazione di *Azul...* di Rubén Darío, la nascita del Modernismo letterario in America. Che ciò che si conosce sotto il nome di Modernismo non costituisca un'emanazione diretta del libro di Darío è un fatto già ampiamente documentato dalla critica, almeno a partire dalla seconda metà del secolo scorso<sup>3</sup>. Tutti i tratti distintivi dell'estetica modernista erano già infatti pienamente attivi, prima dell'ingresso sulla scena continentale del nicaraguense, nella prosa di Martí e Nájera e nella poesia di Silva e Casal. L'anno 1888 è senza dubbio una data fondamentale perché è in questo stesso anno che l'autore delle *Prosas Profanas* battezza la nuova estetica e ne determina l'inizio come movimento. L'occasione è quella di un articolo, "La literatura en Centro-América", dove, riferendosi al messicano Ricardo Contreras, Darío dichiara:

Si Contreras, en vez de ir a Centroamérica, hubiese venido a Chile o a la Argentina, estaría colocado en el primer rango de los escritores del continente. Es preciso haber leído algo de este literato, conocer los chisporroteos de ingenio que riega a cada paso en sus periodos, su erudición maciza, llena, fundamental, su facilidad de producir, sus principios literarios razonados, el brillante encadenamiento de su prosa, su pureza en el decir al par que el absoluto *Modernismo* en la expresión, de manera que es un clásico elegante, su estilo compuesto de joyas nuevas de planta vieja, pura, sin liga, para apreciarle<sup>4</sup>.

Darío assume su di sé, da quel momento in avanti, il ruolo, del tutto consapevole, di

---

<sup>3</sup> La prima proposta di revisione della cronologia modernista si deve allo studio introduttivo di Federico de Onís alla sua *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934). Il riferimento essenziale sull'argomento resta quello a Ivan A. Schulman, *Génesis del Modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal*, México, El Colegio de México, 1966. Il testo di Schulman costituisce, inoltre, un esaustivo stato della questione sul dibattito fino all'anno della sua uscita.

<sup>4</sup> L'articolo di Darío viene pubblicato nella cilena *Revista de Arte y Cultural*. Citiamo dalla trascrizione di Max Henríquez Ureña in "Historia de un nombre", in *Breve historia del Modernismo*, cit., p. 158 [corsivi nostri].

padre putativo di quel «triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española<sup>5</sup>». Il nicaraguense fissa così, nella rigidità della definizione, una costellazione di eventi letterari affatto organici, ma accomunati fino a quel momento solo da una consonanza generale nelle tendenze estetiche e nelle direzioni del pensiero. Il nome cristallizzerà, nel contesto culturale dell'epoca, il dinamismo di un processo di rottura netta con i modelli sociali e artistici allora imperanti: al rigore dell'organizzazione delle società borghesi il Modernismo veniva a contrapporre un'estetica dichiaratamente *acrática*<sup>6</sup>. Alla compartimentazione positivista dei saperi, si opponevano adesso la rivalutazione e il recupero di tutta una serie di campi disciplinari ormai esclusi dalla cultura ufficiale, dall'esoterismo all'occultismo, fino alle più svariate direzioni della metafisica e dei saperi orientali.

Il termine ricopre dunque quello stesso ruolo di *tournant*, simbolico e culturale, che Matoré assegna alla parola-testimone. Una topologia lessicale del Modernismo viene così ad articolarsi trasversalmente a un reticolo di serie lessicali fra loro in relazione, tutte semanticamente ricollocate a partire dall'azione che il testimone, inteso come circoscrizione di un campo enunciativo nuovo, mette in atto. L'esempio dariano è, ancora una volta, sufficientemente chiarificatore. Nel 1888, come si è visto, Darío utilizza per la prima volta il termine *Modernismo* e pubblica la sua prima opera pienamente ascrivibile alle coordinate estetiche del movimento. Il titolo di quest'ultima fissa uno dei motivi più ricorrenti dell'epoca, l'*azul*, circondandolo, per di più, di tutti quegli elementi che, di lì a poco, avrebbero dovuto convertirsi in un vero e proprio serbatoio terminologico della nuova poesia: nomi mitologici e provenienti dalle letterature classiche, greca e latina, un vastissimo uso delle maiuscole, l'onnipresente *cisne*, la proliferazione incontrollata di neologismi, un ventaglio virtualmente illimitato di termini esotici e stranieri. L'antagonismo modernista, nella sua ferma posizione di rifiuto della cultura borghese dell'epoca, veniva fissato in una galassia terminologica che avrebbe simbolicamente rappresentato, da quel momento in avanti, la spinta contro-culturale che determinò la nascita del movimento stesso. L'*azul* passava così a rappresentare una pratica artistica più che un semplice riferimento cromatico, grazie all'intensa intertestualità che presupponeva con la letteratura e le arti visuali europee di

---

<sup>5</sup> Ivi, pp. 158-159. Così torna a definire il Modernismo americano nelle pagine del suo *Fotografado*. La prima pubblicazione documentata dello scritto è quella de 8 novembre 1890 nel *Perú Ilustrado* di Lima. Che Darío si considerasse l'iniziatore del Modernismo risulta evidente dalla "Prefacio" a *Cantos de vida y Esperanza* del 1905. In quelle pagine si riferisce al Modernismo come «aquel movimiento de libertad que me tocó iniciar en América» (R. Darío, *Poesía*, cit., p. 243).

<sup>6</sup> È l'aggettivo che Darío usa per definire la nuova estetica nelle "Palabras liminares" del suo *Prosas Profanas* del 1896 (cfr. R. Darío, *Poesía*, cit., p. 179).



fine secolo<sup>7</sup>; l'assimilazione di termini stranieri o recuperati dalle tradizioni classiche si imponeva, in questa stessa ottica, come il manifesto verbale di una volontà di distanziamento, nello spazio e nel tempo, dal contesto storico e sociale di appartenenza. Ogni termine era così modificato nella propria sostanza comunicativa grazie alla sua inclusione in un preciso contesto enunciativo. Il risultato certamente più grande del «genial sintetizador»<sup>8</sup> Darío fu di certo quello di elevare allo status di categorie condivise una serie di fatti simbolici – già pienamente attivi prima del suo ingresso nel teatro delle lettere continentali, ma disseminate nell'individualità della singola esperienza poetica – che in pochissimo tempo avrebbero dovuto convertirsi in uno stagnante repertorio formulario<sup>9</sup>.

L'ingresso di Herrera y Reissig nell'orbita del Modernismo è piuttosto tardivo. Se la produzione dell'autore fra gli anni 1898 (data, questa, della sua prima pubblicazione)<sup>10</sup> e 1900 è ancora profondamente segnata dalle tracce di un'obsoleta retorica romantica, Herrera inizierà ad accettare le nuove proposte estetiche, già debitamente sedimentate nel continente, solo a partire dall'inizio del nuovo secolo<sup>11</sup>. Se, come insiste Idea Vilariño, «una cosa parece innegable y es su ubicación entre las primeras figuras del Modernismo»<sup>12</sup>, tuttavia il grado di aderenza dell'opera dell'uruguayano ai canoni estetici modernisti è stata spesso oggetto di un serrato dibattito, reiterando a più voci l'impossibilità di un'iscrizione univoca e definitiva di una poesia che resta

---

<sup>7</sup> Un'accurata ricostruzione genetica dell'azzurro modernista si ritrova in I. A. Schulman, "Génesis del azul modernista", in *Génesis del Modernismo*, cit., pp. 115-138.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>9</sup> La natura stereotipica di certo lessico modernista è consegnata, in tutta la sua evidenza, dalle parole di Miguel de Unamuno in un passaggio del 1900 della corrispondenza con Candamo: «Todo eso de que riman los cisnes de mullido plumaje con las nieves del monte me parece de receta poética, triquiñuelas de escuela. Estoy harto de cisnes, Sátiros, crisantemos, Pan, Afrodita, Centauros... y toda la faramalla pseudo-clásica» (M. de Unamuno, *Obras completas*, vol. XIII, Madrid, Aguado, 1962, p. 44). Fortemente significativo è che, nel mettere in versi un'aspra critica alla deriva scolastica del tardo Modernismo, Enrique González Martínez proceda alla demolizione di una delle sue parole-chiave, più che a un reale allontanamento dalla retorica della scuola: «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje / que da su nota blanca al azul de la fuente; / él pasea su gracia no más, pero no siente / el alma de las cosas ni la voz del paisaje. // Huye de toda forma y de todo lenguaje / que no vayan acordes con el ritmo latente / de la vida profunda... y adora intensamente / la vida, y que la vida comprenda tu homenaje. // Mira al sapiente búho cómo tiende las alas / desde el Olimpo, deja el regazo de Palas / y posa en aquel árbol el vuelo taciturno... // El no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta / pupila, que se clava en la sombra, interpreta / el misterioso libro del silencio nocturno.» (E. González Martínez, *Obras completas*, México, El Colegio de México, 1971, p. 116).

<sup>10</sup> Del 10 gennaio di quello stesso anno è la pubblicazione del sonetto "La Dictadura" in *La Libertad* di Montevideo.

<sup>11</sup> La spinta al cambiamento viene a Herrera più per mezzo delle assidue letture della poesia uruguayana che sulla scia dei grandi maestri continentali. Raul Blengio Brito segnala in particolare la forte influenza che esercitarono sull'autore di *Los Peregrinos de Piedra* la poesia dei connazionali María Eugenia Vaz Ferreira e Vidal Belo (cfr. *Herrera y Reissig: del Modernismo a la vanguardia*, cit., pp. 48-49).

<sup>12</sup> I. Vilariño, *Julio Herrera y Reissig*, Texas, Editorial Técnica, 1974, p. 5.

continuamente sospesa tra il Modernismo e spiccate tendenze avanguardiste<sup>13</sup>, tanto da meritare allo scrittore l'etichetta, tanto vaga quanto sintomatica della complessità della questione, di *ultramodernista*<sup>14</sup>. Da questa prospettiva, le presenze così come le vistose assenze che polarizzano il tessuto lessicale della poesia herreriana costituiscono un punto fermo per intraprendere l'analisi di una relazione senza dubbio complessa. Che una consonanza di fondo esista fra Julio Herrera e la galassia modernista è evidente già da un primo e superficiale sguardo. Tutti quei tratti lessicali topici dell'estetica letteraria ispanoamericana a cavallo fra il XIX e il XX secolo possono essere altrettanto chiaramente riconosciuti nelle pagine dell'unico libro herreriano, *Los Peregrinos de Piedra*. La lista è speculare a quella fornita in precedenza: moderniste sono le sue maiuscole, la spiccata tendenza alla formazione di neologismi – adesso deputati a rappresentare, nella complessa polisemia della quale sono caricati, le diverse direzioni che intraprende quell'opera<sup>15</sup> –, così come perfettamente in accordo con l'estetica del suo tempo è il cospicuo recupero di antroponimi recuperati dalle tradizioni classiche greca e latina, affiancati da un massiccio ingresso dei più svariati motivi mitologici. Insomma, «todo cuanto pensamos que es el Modernismo está en ese conjunto de poemas que Herrera seleccionó y nos llegó»<sup>16</sup>. La ridondanza di certe assenze, affiancata per di più dalla consolidata presenza di serie lessicali non immediatamente riconducibili entro i confini della retorica modernista, permette, però, di problematizzare notevolmente la questione. Il *cisne* rubendariano, un esempio fra i molti che si potrebbero portare, appare nell'edizione Bertani de *Los Peregrinos de Piedra* una sola volta, nel sonetto “La granja”. Più numerose sono le coincidenze cromatiche; la triade canonica modernista – *azul*, *rosa* e *blanco* –, ad esempio, torna con certa frequenza fra le pagine del libro, seppur sottomessa, spesso, a importanti rielaborazioni idiolettali<sup>17</sup>.

Uno sguardo ai risultati di uno spoglio lessicale di *Los Peregrinos de Piedra*

<sup>13</sup> In questo senso, il lavoro fondamentale continua a essere quello di Guillermo de Torre, il quale dedica alla poesia di Herrera y Reissig un intero capitolo del suo *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, 2001, pp. 141-151).

<sup>14</sup> La definizione è di Max Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo*, cit., p. 267.

<sup>15</sup> Sotto una denominazione neologica si presentano alcune delle serie che compongono la struttura definitiva di *Los Peregrinos de Piedra*: *Eufocordias* per *Los Parques Abandonados*; *Eglogánimas* per i sonetti di *Los Éxtasis de la Montaña*; *Estrolúminas* per *Las Clepsidras*; *Nocterritmas* per *Desolación Absurda*. Una sintetica riflessione sulla natura di questi termini e delle loro relazioni con le serie che denominano si trova in R. Ibáñez, “La Torre de los Panoramas (II)”, in J. Herrera y Reissig, *Poesía*, pp. 1256-1259.

<sup>16</sup> M. Álvarez, “Liminar”, in J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. XXXVI.

<sup>17</sup> Sull'uso dei colori in Herrera si veda l'introduzione di Ángeles Estévez al suo *El léxico de Julio Herrera y Reissig: concordancias de «Los Peregrinos de Piedra»*, Madrid, Real Academia Española, 1990, pp. 31-32. Anche il già menzionato “Liminar” di Manuel Álvarez si sofferma brevemente sulla questione.

fornisce risultati insoliti e fortemente suggestivi: *ojos*, *alma*, *amor* e parole della stessa etimologia, *beso*, *manos*, *sueño* con le diverse apparizioni delle forme del verbo *soñar*, *corazón*, *labios*, *dedos*, *suspiro* e *suspirar*, *boca*, *mirada*, *cabeza*, *pupilas*. Ma la lista può estendersi ad altre occorrenze: al gruppo visivo di *ojos/mirada/pupilas* dovrà essere aggregato il termine *ojera*; il gruppo etimologico che fa capo a *suspiro* dovrà essere esteso alle numerose apparizioni del binomio *llanto/llorar*. Ciò che appare evidente fin dall'inizio è che la determinante presenza dei campi lessicali menzionati costituisca la base di un progressivo allontanamento dai più diffusi stereotipi modernisti, rilegati questi ultimi sullo sfondo, nelle poche apparizioni che sono loro concesse, quasi a costituire una marca di appartenenza storica dell'opera. Sarebbe quanto meno improprio affermare l'estraneità della lirica herreriana al Modernismo che, al contrario, ne costituisce il terreno iniziale di germinazione. Condensata nella riapparizione di certi elementi topici, quell'estetica costituisce senza dubbio la tappa preliminare (e obbligata) attraverso la quale alla poesia di Herrera y Reissig è consentito di dichiararsi nel pieno delle proprie potenzialità creative all'interno del sistema culturale e letterario del suo tempo.

È necessario, però, svolgere quei suggerimenti che i campi lessicali individuati possono fornire. Nonostante sia possibile riconoscere nell'insistente ricorsività di quei termini un nucleo ossessivo di immagini, la forza numerica delle apparizioni non presuppone necessariamente l'evidenza di uno stile, se si intende con questo ciò che Roland Barthes indica come l'emersione di materiale simbolico esclusivamente personale<sup>18</sup>. La genericità esibita dalla consistente porzione di lessico individuata necessita dunque di riflessioni ulteriori. Sono tutti termini, infatti, che presi singolarmente non implicano nessuna iscrizione contestuale specifica. Sono, inoltre, parole non del tutto estranee alla poesia modernista, nonostante il loro grado di apparizione risulti certamente più scarso che in Herrera. In una poesia di *Azul...*, Rubén Darío torna a impiegare alcuni di quei termini. Si tratta di "Primaveral", composizione che inaugura la prima sezione in versi del libro. La seconda strofa è certamente la più interessante da questo punto di vista:

*Mira*, en tus *ojos* los míos;  
Da al viento la cabellera,  
Y que bañe el sol ese aro  
De la luz salva y espléndida.  
Dame que aprieten mis *manos*  
Las tuyas de rosa y seda  
Y ríe, y muestren tus *labios*  
Su púrpura húmeda y fresca.

---

<sup>18</sup> Cfr. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Parigi, Éditions du Seuil, 1972, p. 12.

Yo voy a decirte rimas,  
 Tú vas a escuchar risueña;  
 Si acaso algún ruiseñor  
 Viniese a posarse cerca  
 Y a contar alguna historia  
 De ninfas, rosas o estrellas,  
 Tú no oirás notas ni trinos,  
 Sino enamorada y regia,  
 Escucharás mis canciones  
 Fija en mis *labios* que tiemblan.  
 ¡Oh, amada mía! Es dulce  
 Tiempo de la primavera<sup>19</sup>.

Il testo di Darío, nei termini sottolineati in corsivo, presenta senza dubbio notevoli similitudini con quella porzione di lessico individuata in Herrera. Una serie triplice di reduplicazioni polarizza, infatti, la strofa in punti precisi. La prima, che occupa per intero il verso di *incipit*, presuppone una reciprocità dello sguardo («Mira, en tus ojos los míos»); la seconda si detiene nella reiterazione tattile di *manos* («Dame que aprieten mis manos / Las tuyas de rosa y seda»); la terza, sensibilmente più distante nella disposizione strofica, iniziata al verso 7 e conclusa solo nel 18, verte tutta intorno all'elemento chiave di *labios* (tus labios / mis labios). Questa crescente dilatazione delle coppie, dalla compresenza dei termini nell'unità versale nel primo caso, fino alla netta separazione dell'ultimo binomio, passando per la transizione segnata dall'*enjambement*, mette in scena l'evoluzione di un processo e la distanza incolmabile della sua realizzazione, enfatizzata, quest'ultima, dall'alternanza verbale tra il presente d'apertura e la chiusa al futuro. Ciò che presiede alla strofa citata di *Azul...* è la riproposizione topica dei canoni rappresentativi dell'esperienza amorosa, il cui luogo di nascita risiede nella vista, e che tende verso l'unione conclusiva degli amanti (mani, tatto), sublimata, infine, nell'esperienza esemplare del bacio. Poco importa che Darío riscriva il processo variandone la conclusione, là dove metonimicamente le labbra vengono a connotarsi non più come sede del bacio bensì come punto sintetico d'incontro degli amanti in quanto luogo della poesia. Interessante è, invece, che una porzione, seppur ridotta, di quel lessico già incontrato in Herrera si risolva nell'ambito dinamico di un processo che scalza la genericità delle singole parole per fornirle di un contesto di enunciazione organico e strutturato, strappandole, cioè, all'indeterminazione e all'ambiguità che uno sguardo esclusivamente lessicologico aveva consegnato, in un primo momento, alla lettura. Tornando alla traccia matoreana, si dovrà riconoscere in quei termini una costellazione di parole chiave la cui valenza semantica risiede solo nella loro possibile iscrizione entro i limiti di un determinato campo nozionale di riferimento, fascio relazionale dove le varie polarità lessicali incontrano finalmente la propria situazione

---

<sup>19</sup> R. Darío, *Poesía*, cit., p. 158 [corsivi nostri].

discorsiva specifica.

Nelle pagine della sua introduzione al volume della poesia completa di Herrera y Reissig, Manuel Álvarez percepisce con estrema acutezza il fenomeno, tanto da suggerire che sia proprio la frequente ricorrenza di quelle parole a organizzare la trama lessicale del libro herreriano secondo poli precisi. La rappresentazione sensoriale si concentra attorno ai campi percettivi della vista e del tatto, «mientras que oído, olfato y gusto están muy pobremente representados», suggerendo quella che a prima vista appare come una precisa «teoría del amor a la que vista y tacto abren los caminos de su consumación<sup>20</sup>». La constatazione della presenza e dell'azione di una teoria dell'amore come legge relazionale soggiacente a quelle serie lessicali non chiude la questione; piuttosto, circoscrivendola, apre possibilità rimaste finora in ombra nella serie sterminata di letture della poesia del montevideano che si sono susseguite, in più di un secolo, dalla morte di quello. Si è già notato come la presenza di una certa terminologia senza dubbio di ascendenza modernista, seppur minoritaria e di fondo, disimpegnasse in Herrera una funzione di collocazione allo stesso tempo storica, sociale ed estetica. Una stessa funzione dovrà riconoscersi per la galassia lessicale appena isolata, una volta esclusa la possibilità che si tratti solo dell'insistente manifestazione di un idioletto autoriale. Il riconoscimento di un campo nozionale delimitato e parallelo a quella che può essere definita come *discorsività modernista* esibirà l'esercizio di identiche funzioni, circoscrivendo il ventaglio di possibilità del testo. Ciò che quest'insieme lessicale suggerisce è la presenza effettiva nella poesia di Herrera delle tracce, trasversali e sostanziali, di un discorso sull'innamoramento del tutto simile a quello sviluppatosi attorno alla fisiologia d'amore nata in Occidente nel seno dei saperi medievali. La vista e il tatto, *ojos* e *manos*, occuperebbero così gli estremi fisici di uno stesso processo dinamico: nella cultura medievale, alla vista era affidato, infatti, il compito di diffondere l'immagine dell'oggetto d'amore nell'intimo del soggetto innamorato, essendo *corazón* e *cabeza*, anima e intelletto, gli organi (meta)fisici nei quali l'innamoramento giungeva a compimento; le mani, metaforicamente trasfigurate, occuperebbero lo spazio di una conclusiva quanto irrealizzabile unione del soggetto e del suo oggetto d'amore.

Accettare la fascinazione di una simile traccia permette di avanzare certe ipotesi di ordine operativo. Certificare l'effettiva presenza nell'organismo vivo della poesia herreriana di quell'insieme di discipline, conoscenze e teorie, culminate nella lirica amorosa europea medievale, impone infatti alcune domande alle quali è necessario provare a rispondere. In quale misura quella complessa tradizione entra a far parte della

---

<sup>20</sup> M. Álvarez, "Liminar", cit., XXXIII.

poetica di Herrera y Reissig? La sua presenza risponde a una necessità precisa di quel discorso oppure si limita all'esteriorità di un manierismo come tanti altri nel panorama modernista? Se, invece, non si tratta di un semplice manierismo di facciata, qual è il suo ruolo effettivo nel discorso estetico herreriano? E quale è l'azione che quella presenza esercita nel campo discorsivo modernista, in quale maniera si pone in relazione con esso e, eventualmente, come lo modifica, lo inverte, lo sconvolge? Nessuna di queste domande può trovare una risposta adeguata a questo punto e, soprattutto, con l'esclusivo punto di appoggio di un miraggio lessicale e delle ipotesi che esso ha scatenato.

L'interazione reciproca che le due sfere terminologiche isolate intrattengono vicendevolmente contribuisce però, in certa misura, a chiarificare certi aspetti della questione. Se i campi nozionali agiscono nella direzione di un'ubicazione contestuale di un determinato testo, la loro bivalenza e la loro alternanza esibiscono una scissione fondamentale del testo stesso. Recuperando la distinzione di Roland Barthes fra *langue* e *style*<sup>21</sup>, non è complicato ricondurre la dimensione collettiva e mai idiolettale dei campi nozionali nell'ambito della lingua stessa: organismo precedente ed esteriore a ogni opera, nell'analisi barthesiana, la lingua, intesa come sistema condiviso di significazione, è l'unica dimensione di esistenza che possa offrirsi al testo. Essa incarna un obbligo di contestualizzazione al quale la voce deve necessariamente sottomettersi, pena la negazione della propria leggibilità; è la coazione a ripetere imposta da un *a priori* ineludibile che si presenta alla scrittura, una negazione di libertà. Si potrebbe sostenere, però, che è solo grazie alla libertà individuale che l'autore esercita nel momento stesso in cui prende la parola che un campo enunciativo piuttosto che altri possa venire effettivamente impiegato. Tuttavia, questo non muta di segno il risultato finale. Non elude, cioè, l'obbligo dell'opera di collocarsi in un discorso sempre precedente, all'interno del quale, solamente, le è dato di emergere. Se è possibile scegliere, e solo in misura limitata, a quale lingua appartenere, in quale discorso situarsi, ciò che resta indiscutibile è che mai esiste la reale e piena possibilità di parlare fuori da uno spazio enunciativo predeterminato. Da questa prospettiva, il lessico amoroso herreriano impone di riconoscerlo come l'entità residuale di una lingua ulteriore, come un secondo gruppo di oggetti discorsivi fluttuanti nel magma delle enunciazioni disponibili: una seconda *langue*, insomma, posta di fianco a quella modernista. La sua natura sembra, però, più complessa e il suo uso si allontana dal corrispondere a una mera imposizione. Nel momento stesso della sua apparizione, il lessico amoroso suggerisce un movimento di libertà più compiuto o, almeno, esibisce una volontà della

---

<sup>21</sup> Cfr. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, cit., pp. 11-17.

voce di praticare squarci, seppur piccolissimi, nel tessuto apparentemente liscio e continuo del discorso che la circonda. La giustapposizione, l'intreccio critico e germinale di due campi discorsivi distanti, appare nella complessità di un movimento dialettico attraverso cui il testo apre al confronto con il proprio contesto culturale di appartenenza e con le pratiche discorsive che lo caratterizzano. Mentre la retorica modernista impone alla poesia di Herrera le proprie categorie distintive, le proprie regole di leggibilità, lo schema relazionale del lessico amoroso opera una brusca inversione di marcia, ripiega il testo su se stesso per proiettarlo di nuovo verso il proprio sostrato culturale, che da questo movimento si vede ora modificato, per lo meno nella sua immediata possibilità di essere ricondotto a una matrice codificata e univoca di espressione. La passività imposta dalla *langue* cede il passo, insomma, alla vitalità dinamica di una *praxis*. La scrittura che condensa questa pratica – e s'intenda con scrittura la *écriture* barthesiana come una «morale de la forme»<sup>22</sup> – è il campo di realizzazione di uno spazio discorsivo inedito, determinato all'origine da un processo sostanziale di contaminazione. La *praxis* della scrittura è così il punto focale, mai statico, ma, al contrario, sempre segnato dal dinamismo, dialettico e contrastivo, dove il discorso prende forma nell'azione stessa della selezione, nella ricerca dell'ibrido, allentando e perfino sabotando le maglie delle catene discorsive a partire dalle quali vede determinata la propria posizione enunciativa.

---

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 15.

## Desiderare

*E rimane l'immaginazione in atto di immaginarla...*

AVICENNA

Nella Biblioteca Nacional de Uruguay si conserva un manoscritto non datato e ad oggi pressoché dimenticato dal titolo *El Renacimiento en España* (figg. 1-8). Il testo viene pubblicato solo nove anni dopo la morte di Herrera y Reissig, nel 1919, per conto della stamperia Fonseca y Moratorio di Montevideo, sotto la supervisione della vedova del poeta, Julieta de la Fuente e mai più edito da quel momento. L'operazione intrapresa da Herrera nelle pagine del breve scritto di slancio storico-critico è, in sostanza, quella di una ricostruzione genetica di uno dei momenti chiave nelle lettere castigliane, il *Siglo de Oro*, e dei suoi movimenti di apertura verso esperienze estetiche a esso sostanzialmente altre e successive. Il percorso storico cede però ben presto il passo a un'operazione del tutto differente e, già abbandonati gli schemi di qualsiasi cronologia, la letteratura occidentale si trova riunita, sotto lo sguardo di Herrera, in un'atemporale costellazione che ne comprende in sé ogni tappa costitutiva. Nella messa in atto di un movimento radicale di ricollocazione, l'autore montevideano traccia infatti una linea diretta fra le esperienze della modernità di fine secolo e le voci, ancora vitali, dei vari Calderón e Lope de Vega, scendendo a ritroso fino agli italiani Dante e Petrarca e ancora più indietro fino all'età classica. In particolare, l'epilogo dello scritto proietta quelle esperienze fino alle soglie del Novecento herreriano, sintetizzato compiutamente nelle linee, moderne per eccellenza, della *Tour Eiffel*:

Es que España fue inmensa: Astro de un siglo inmenso, Pirámide de la Historia – y las grandezas para ser grandezas deben tener deformidades – El genio es desorden, como el océano es monstruo. El sol tiene manchas y la montaña jorobas. Sólo las estatuas son perfectas y apacibles las medianías. Lope de Vega y Calderón son las deformidades – montaña de su nación – fantasma que dió gloria a un siglo también fantasma. Y España fué un monte coloso de la eterna Cordillera eterna que nace en Grecia, pasa por Roma y va a morir en la Torre Eiffel!<sup>23</sup>

Riflessioni analoghe si ritrovano sparse in altri scritti herreriani. È un riferimento a

---

<sup>23</sup> J. Herrera y Reissig, *El Renacimiento en España*, Montevideo, Imprenta Fonseca y Moratorio, 1919, p. 25.



Góngora, questa volta nei suoi giovanili *Conceptos de crítica* del 1899<sup>24</sup>, che torna ad affermare con decisione la vitalità e la sostanziale contemporaneità che Herrera percepiva nei confronti della tradizione rinascimentale spagnola, adesso estesa alla sua esasperazione barocca:

Salteando por otras épocas para seguir en su proceso las evoluciones de la verdad, nos hallamos con aquella pléyade de genios en flor, aquella vía láctea del espíritu humano, que de Granada a Madrid y de Cádiz a Sevilla esplendió soberbiamente como una corona de estrellas sobre la España. [...] En medio de ese florecimiento primaveral de grandes artistas que giraron alrededor de la Gran Península, como el Hélice Austral alrededor del Polo, apareció una individualidad extraña, un verdadero cometa que causó grandes perturbaciones en las esferas del Arte. Este cometa decadentista fue Góngora<sup>25</sup>.

L'ampia costellazione composta dalle esperienze tardomedievali, dal Rinascimento europeo e oltre fino alla rottura gongorista, quale viene a delinearsi trasversalmente agli scritti herreriani, è esibita come un evento proprio della modernità, alla stregua delle nuove letterature europee e americane. Non esiste dunque divario, men che meno a causa della distanza secolare che separa la modernità herreriana da quelle esperienze. Al contrario, la tradizione si dà nella fertilità del simultaneo, nel bagliore stellare della corrispondenza che è, nel particolare, una corrispondenza nella deformità: se la modernità è decadenza, seguendo il celebre verso di Verlaine<sup>26</sup>, è nello stesso solco di crisi dove trovano il loro spazio le voci di Lope de Vega, Calderón e Góngora, fra i molti altri.

Fra il 4 e il 23 maggio del 1906, Herrera y Reissig pubblica nelle pagine de *La Democracia* montevideana una breve serie di scritti che riunisce organicamente sotto il titolo di *Ópalos*<sup>27</sup>. Composta etereogeneamente di frammenti di varia natura, «brevísimos aforismos, páginas emparentadas con la crítica y reflexiones sobre el amor»<sup>28</sup>, la raccolta va considerata alla stregua di un vero e proprio manifesto della concezione herreriana dell'amore. Questo, effettivamente, costituisce il nucleo tematico unico attorno al quale verte l'intero gruppo di prose. La riflessione che Herrera porta avanti nella raccolta si articola essenzialmente su due assi fondamentali, a prima vista del tutto analoghi a quelli che segnarono in profondità il sapere medievale prima e, in

---

<sup>24</sup> I *Conceptos* appariranno in due parti in *La Revista*, periodico diretto dallo stesso Herrera y Reissig, nei numeri 5 e 7, rispettivamente del 20 ottobre e del 20 novembre del 1899.

<sup>25</sup> J. Herrera y Reissig, *Prosa*, vol. 1, pp. 26-27.

<sup>26</sup> Ci riferiamo al celebre verso di *Langueur*, «Je suis l'Empire à la fin de la décadence» (P. Verlaine, *Jadis et naguère*, in *Œuvres poétiques complètes*, Parigi, Gallimard, 1962, p. 370).

<sup>27</sup> Il periodo esatto di redazione non è conosciuto. La prima edizione integrale dell'opera viene pubblicata solo nel 1919 a Buenos Aires. Il testo entrerà a far parte dell'edizione di Estévez con il titolo originario di *Átomos de luz*.

<sup>28</sup> Á. Estévez, "Introducción de la coordinadora", in J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. XLII.

seguito, le sue rielaborazioni da parte della lirica rinascimentale europea. Che Herrera conoscesse per lettura diretta gli esperimenti lirici medievali che di quell'esperienza furono il frutto più maturo è quanto meno dubbio e, comunque, non documentato. Ciò che è certo è che quella galassia di saperi che avrebbe dovuto sublimarsi nelle più varie esperienze liriche, dai provenzali fino a Dante e a Petrarca, giunge a Herrera attraverso la decisiva mediazione della poesia spagnola del *Siglo de Oro*, lettura questa, al contrario, ampiamente documentata. Riconoscere le intenzioni dei frammenti implica necessariamente di tenere in considerazione tale prospettiva e la teoria lirica che Herrera andava elaborando parallelamente nella pratica della propria poesia non può prescindere dalla base speculativa, dai toni allo stesso tempo estetici e filosofici, che si dispiega fra le pagine della singolare raccolta.

Nell'ultimo dei quattro frammenti datati 10 maggio 1906, si incontra una descrizione piuttosto accurata della natura dell'innamoramento, insieme agli effetti che questo causa nel soggetto innamorato:

El amor [...] nace de una mirada, es decir, de una chispa. Tímido y silencioso al empezar, como por instinto, potente y rugidor, por último, atempestado y magnífico, todo lo desafía, todo lo avasalla, todo lo consume, insaciable, hasta consumirse él mismo, cuando ya nada tiene que devorar en el alma!... Vosotros que aspiráis a un amor imperecedero, tratad de alimentar siempre su llama con una nueva ilusión [...]<sup>29</sup>.

I piani di articolazione del processo d'innamoramento sono due, entrambi localizzati nella dimensione corporale dell'innamorato: fisico è infatti l'organo che lo permette (l'occhio, la vista), così come corporei sono i sintomi che il soggetto innamorato presenta. L'innamoramento procede dalla vista e la dinamica che si scatena dall'atto del guardare non può comprendersi se non nella relazione fra desiderio e immagine. In un sonetto del secolo XIII, il *notaro* Giacomo da Lentini, riassume in modo magistrale questa relazione, nei termini dell'acquisizione, da parte dell'intelletto, di un oggetto sotto forma di immagine:

Amore è uno disio che ven da core  
per abondanza di gran piacimento,  
e li occhi imprima generan l'amore  
e lo core li dà nutricamento.  
Ben è alcuna fiata om amatore  
senza vedere so 'namoramento,  
ma quell'amor che stringe con furore  
da la vista de li occhi à nascimento,  
ché li occhi rapresentan a lo core  
d'onni cosa che veden bono e rio,  
com'è formata naturalmente;  
e lo cor, che di zo è concepitore,

---

<sup>29</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 737.

imagina, e piace quel desio:  
e questo amore regna fra la gente<sup>30</sup>.

L'amore è in Lentini, come del resto in tutta la sua tradizione culturale di riferimento, un amore dell'immagine (*imagina, e piace quel desio*). Secondo Giorgio Agamben, tutta la letteratura medievale, a partire dai provenzali fino a giungere agli strappi dantesco e petrarchesco, deve leggersi come un'ossessiva e reiterata modulazione di questo stesso motivo<sup>31</sup>. L'appropriazione degli oggetti sensibili – e perciò dell'amata, sorgente e oggetto d'amore – attraverso il senso della vista, permette la mutazione dalla fisicità oggettuale di questi in quel *phantasmata* che, sulla scia della dottrina aristotelica della sensazione e della memoria, permea i punti focali dell'episteme medievale<sup>32</sup>. Ed è proprio la sua natura insieme mnemonica e immaginativa, grazie alla quale l'oggetto della sensazione può venire immagazzinato dalla fantasia e trasformato in immagine, che definisce quel processo. Saranno proprio i due regimi cui la creazione del fantasma è sottoposta, memoria e immaginazione, a permettere una sua totale emancipazione dall'origine fisica dell'oggetto che lo suscita e che resta quindi escluso dal desiderio come tale, ma che si riproduce e rinnova continuamente sotto la forma dell'immagine fantasmatica. La dinamica desiderante che incontra nella vista e nel fantasma la propria origine è eccellentemente formulata nel sonetto di Giacomo da Lentini. Herrera recupera alla base questa stessa tradizione e il passaggio degli *Átomos* citato in precedenza lo rivela con insistenza. Non solo perché, come nella più topica tradizione lirica, l'amore trova i natali nello sguardo dell'innamorato, in una luce che letteralmente si accende (*una chispa*) di fronte allo sguardo del soggetto, ma piuttosto perché la continua rielaborazione dell'immagine così ricavata nella fantasia dell'innamorato permette di conservare inalterato il desiderio amoroso a scapito dell'effettiva presenza dell'elemento oggettivo che lo aveva scatenato in un primo momento («tratad de

---

<sup>30</sup> Citato da R. Antonelli (a cura di), *I poeti della scuola siciliana*, vol. 1, Milano, Mondadori, 2008, p. 404.

<sup>31</sup> Cfr. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011.

<sup>32</sup> Nell'*Anima*, Aristotele descrive le sensazioni come l'acquisizione di una forma senza la materia: «Da un punto di vista generale, riguardo ad ogni sensazione, si deve ritenere che il senso è ciò che è atto ad assumere le forme sensibili senza la materia, come la cera riceve l'impronta dell'anello senza il ferro o l'oro: riceve bensì l'impronta dell'oro o del bronzo, ma non in quanto è oro o bronzo» (424a). La forma che dall'esperienza sensibile si crea è così astratta dall'ente originario che l'ha generata e può dare finalmente luogo al recupero mnemonico di quella stessa immagine, indipendentemente dalla presenza dell'oggetto che la suscita. «La memoria», si legge infatti nella sezione a essa dedicata nei *Parva Naturalia*, «è di ciò che è stato. Di ciò che è presente, quando sia presente – ad esempio di questa cosa bianca, quando la si veda – non si direbbe che vi è memoria, e neppure di ciò che ci si rappresenta, quando ci si trovi a rappresentarselo e a pensarlo. Si dice piuttosto che si ha sensazione del primo, e del secondo soltanto scienza. [...] Bisogna infatti che, quando si è nell'atto dell'aver memoria, nell'anima ci si dica, in questo stesso modo, che in precedenza si è sentita questa cosa o che se ne ha avuto sensazione oppure che la si è pensata» (*Parva Naturalia*, 449b). L'oggetto della sensazione si converte, dunque, in immagine, già che «la memoria [...] non si dà senza un'immagine» e solo nel momento in cui «l'affezione sia presente e la cosa sia assente» (ivi, 450a).

alimentar siempre su llama con una nueva ilusión»).

Si è visto come in Herrera y Reissig agisca in maniera decisiva la presenza della tradizione siglodeorista spagnola. Ed è proprio nel punto focale di questa tradizione che ritroviamo ripetuta la stessa dinamica dell'innamoramento descritta da Giacomo da Lentini. Il testo in questione sono le celebri *Anotaciones* che Fernando de Herrera dedica alla poesia di Garcilaso. In occasione del commento al sonetto VII del poeta toledano, Fernando de Herrera si sofferma lungamente sull'argomento, non soltanto «para el conocimiento d'este soneto» spiega, quanto piuttosto rintracciandovi un punto essenziale da tenere presente «para declaraciones de otros lugares<sup>33</sup>», come la chiave essenziale, cioè, di un'intera poetica. Si leggano dunque le annotazioni di Fernando de Herrera sull'argomento:

Porque el amor entra por los ojos i nace del viso, que es la potencia que conoce, o sea vista corporal, que es el más amado de todos los sentidos, o sea aquella potencia de l'ánima que los platónicos llaman viso i los teólogos conocimiento intelectual, conocimiento intuitivo. [...] I assí ai (según los platónicos) tres especies de Amor: el contemplativo, que es el divino, porque subimos de la vista de la belleza corporal a la consideración de la espiritual i divina; el ativo, que es el umano, es el deleite de ver i conversar; el tercero, que es pasión de corrompido desseo i deleitosa lacivia, es el ferino i bestial, porque, como ellos dizen, conviene más a fiera que a ombre. Éste deciendo de la vista al desseo de tocar. El primer d'estos es altísimo; el segundo, medio entre los dos; el postrero, terreno i baxo, que no se levanta de viles consideraciones i torpezas. I aunque todo amor nace de la vista, el contemplativo sube d'ella a la mente. El ativo i moral, como simple i corpóreo, para en la vista i no pasa más adelante; el deleitable descende d'ella al tocamiento<sup>34</sup>.

Il poeta sivigliano ripercorre, con scrupolosa attenzione ai dettagli, la filosofia d'amore medievale che gli giunge attraverso la mediazione fondamentale del neoplatonismo umanista rinascimentale. Della canonica tripartizione degli amori – divino, umano e animale – è il primo a rivelare un movimento fondamentale. Dalla vista dell'oggetto sensibile e dalla conseguente rielaborazione dell'immagine in fantasma, processi, questi, tutti già notati in Lentini e in Julio Herrera, l'amore contemplativo risale dal cuore fino alle sfere più alte dell'intelletto, fino a sublimarsi nell'estatica contemplazione della grandezza divina. Si ricordi che *corazón* e *alma* sono alcuni fra i termini più frequenti che si incontrano nella lirica di Herrera y Reissig e che la loro presenza è affiancata fortemente dal campo semantico della vista. Il commento a Garcilaso autorizza dunque un parallelismo fra il montevideano e quella particolare tradizione lirica, ma suggerisce molto di più. Non si limita, infatti, a giustificare la presenza di un motivo che, in grado diverso, è già stato rintracciato anche in Rubén Darío. L'annotazione di Fernando de

---

<sup>33</sup> F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 318.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 320-322.

Herrera consegna, implicita nell'elencazione dei tre amori, l'immagine di uno stallo. L'amore, formatosi nella sfera della sensibilità visiva, conserva la sua polarità positiva solo nel momento in cui rimane confinato nelle sfere dell'immaginazione. A questo è proibito un ritorno all'oggetto del desiderio, colto nella sua fisicità. Un simile ritorno non significherebbe altro se non uno sviarsi dal retto percorso che conduce, dalla contemplazione dell'oggetto (della bellezza dell'oggetto, de la «effigie che l'amante approva bella»<sup>35</sup>) e attraverso la rielaborazione dell'immagine nell'intelletto, fino alla contemplazione di un oggetto superiore ed esclusivamente spirituale. Tuttavia, se all'immagine non viene a sostituirsi la contemplazione di un oggetto ulteriore – la bellezza divina – ciò che si ottiene è la biforcazione del processo in due sentieri paralleli. L'amore dell'immagine, il cui percorso auspicabile sarebbe quello di un ricongiungimento con la divinità, subisce un brusco arresto nel momento in cui il fantasma resta confinato all'interno del soggetto, senza che gli sia offerto lo sbocco di accesso al livello più alto dell'intelletto. È così che il commentatore di Garcilaso può leggere nella ossessiva reiterazione dell'immagine ciò che definisce nei termini di desiderio, *desseo*, e che costituisce, insieme alla consumazione fisica dell'amore, una delle due negative biforcazioni del sentimento: «el desseo se sigue i causa del amor si está ausente el objeto; i si presente, se causa el gozo o deleite i quietud, porque en él quiere i se deleita i goza»<sup>36</sup>. Il *desseo* è quindi l'amore intrappolato nella tirannia ricorsiva dell'immagine. Da questo punto di vista dovrà rileggersi l'ultima frase del frammento di *Átomos de luz* citato in apertura: «Vosotros que aspiráis a un amor imperecedero, tratad de alimentar siempre su llama con una nueva ilusión». Le due conclusioni, divina e bestiale, restano così escluse, per circoscrivere l'amore nel campo reiterativo, ossessivo, sempre dinamico, del desiderio.

È possibile, a questo punto, passare al secondo dei due livelli suggeriti dal frammento, piano che resta saldamente ancorato a una fisiologia e che corrisponde al complesso sintomatologico degli effetti del desiderio d'amore sul corpo (e sull'anima, ovviamente, come organo fondamentale di questo) dell'innamorato. L'amore si presenta, nel passaggio herreriano, nei termini di una forza che «todo lo desafía, todo lo avasalla, todo lo consume, insaciable, hasta consumirse él mismo, cuando ya nada tiene que consumir en el alma». Nella sua impeccabile ricostruzione archeologica, Agamben riconduce l'incessante quanto paradossale stazionare del soggetto all'interno degli

---

<sup>35</sup> Il verso, citato da Fernando de Herrera nel commento al sonetto VII, proviene dalla traduzioni delle *Metamorfosi* ovidiane realizzata dal poeta d'amore italiano Giovanni Andrea dell'Anguillara (1517?-1572?). Il verso serve a Herrera, grazie all'immagine della metamorfosi dell'oggetto d'amore in effigie che lo occupa, per confermare la natura fantasmatica dell'innamoramento.

<sup>36</sup> F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., pp. 323-324.

ossessivi movimenti oscillatori del desiderio alla nozione patologica dell'*amor heroicus*, espressione sorta dall'incontro fra la medicina medievale e la demonologia neoplatonica<sup>37</sup>, e che designa, nella terminologia scientifica dell'epoca, «un'angoscia malinconica causata dall'amore»<sup>38</sup>. La malattia d'amore non è altro che la manifestazione fisica di una perdita di aderenza del soggetto con il mondo, determinata proprio nel punto in cui si mette in azione la macchina ripetitiva del desiderio, vale a dire, nel momento in cui l'innamoramento, invece che generare lo sforzo per trascendersi verso l'unione con il divino, si compiace esclusivamente di una «vehemens et assidua cogitatio supra rem desideratam»<sup>39</sup>. La sintomatologia medievale della patologia eroica è estremamente precisa e viene rubricata eccezionalmente, agli inizi del XIV secolo, nel *Lilium medicine* del medico francese Bernardo Gordonio: «Segni. Segni sono quando [gli innamorati] omettono il sonno, il cibo e le bevande e tutto il corpo s'indebolisce, tranne gli occhi. Hanno immaginazioni nascoste e profonde con luttuosi sospiri»<sup>40</sup>. La corrispondenza con *Átomos de luz* è ancora una volta esatta. Un frammento del 13 maggio riassume la questione:

Pérdida del apetito, pérdida del sueño, pérdida de la voluntad, palidez,  
extenuación, fiebre fulminante, enfriamiento súbito, temblores de agonía,  
sudores helados, delirio, en fin!...  
¡Es la muerte! dice el médico.  
¡Es la vida! canta el Amor<sup>41</sup>.

L'innamoramento assume la forma di una malattia che consuma l'innamorato, sia fisicamente che spiritualmente, come si intende chiaramente dall'enumerazione offerta dal passaggio, in perfetta aderenza con la tradizione medievale. L'omologazione di amore e malattia è costante negli *Átomos* herreriani. Tuttavia, questo nesso intimo fra innamoramento e distruzione fisica, lontano dall'acquisire una valenza puramente negativa, come si immaginerebbe seguendo la traccia della medicina medievale, è funzionale in Herrera all'introduzione di un movimento di ambiguità ulteriore nell'economia del suo discorso. Nella conclusione dell'ultimo frammento citato, dove grazie alla messa in scena dialogica e ironica che vede confrontarsi faccia a faccia Amore e il medico, si assiste alla realizzazione di un processo di sovversione sostanziale della dicotomia qualitativa di positivo e negativo secondo la quale si organizzava la gerarchia degli amori, tanto nella medicina medievale quanto nella

<sup>37</sup> Cfr. G. Agamben, *Stanze*, cit., pp. 130-145.

<sup>38</sup> La frase si incontra nel *Lilium medicinale*, trattato del medico francese Bernardo Gordonio, scritto alla fine del XIII secolo. Citiamo dalla trascrizione di Agamben in *Stanze*, cit., p. 132.

<sup>39</sup> A. Villanova, *Tractatus de amore heroico*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985, p. 46.

<sup>40</sup> Citato da G. Agamben, *Stanze*, cit., p. 132.

<sup>41</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 740.

filosofia neoplatonica del Rinascimento, fino a giungere a una rivalutazione in senso tutto positivo della malattia amorosa. Non sorprende, così, l'irruzione epigrammatica di un'invidia tutta rivolta ai morti (d'amore?) che si legge in un passaggio del 12 maggio: «Qué felices los muertos! Ábrete tumba y trágame!...»<sup>42</sup>. Amore e morte agiscono, nel discorso di Herrera y Reissig, come elementi uniti da una simbiosi essenziale, tanto da divenire le due facce costitutive di uno stesso fenomeno: così come la morte «es el polo de la Vida hacia lo inaccesible», l'amore sarà il luogo, e il processo che quel luogo permette di raggiungere, della «erupción de las almas hacia Dios»<sup>43</sup>. Recuperando la distinzione di Fernando de Herrera fra *amor* e *desseo*, non sarà difficile constatare nel discorso degli *Átomos de luz* una discrepanza essenziale: se nel primo il desiderio costituiva l'interdizione al completamento della scalata amorosa verso il divino e determinava la degenerazione patologica dell'*amor heroicus*, in Herrera y Reissig è proprio la ricorsività virtualmente illimitata del desiderio e la degenerazione fisica che ne deriva che acquisiscono, finalmente, valenza positiva. Ad agire è qui senza dubbio l'intertexto forte e ancora pienamente attivo delle filosofie romantiche, dove amore e morte costituivano, alla pari, le vie di accesso privilegiate verso la comunione universale degli spiriti. Ma l'apparente discordanza, oltre che rimandare inesorabilmente al nucleo filosofico del romanticismo tedesco, ben presente nella mente di Herrera y Reissig<sup>44</sup>, riafferma una connessione profonda con quella poesia che, a partire dal XII secolo e diffusasi fino alle esperienze umaniste che permeano la lirica del *Siglo de Oro* spagnolo, doveva rielaborare le teorie mediche della patologia amorosa fino a rovesciarle nella «più nobile esperienza spirituale dell'uomo europeo moderno»<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 739.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 744.

<sup>44</sup> Un'accurata riflessione sulla relazione fra l'opera di Julio Herrera y Reissig e la *Naturalphilosophie* romantica, si legge trasversalmente in J. L. Castillo, *El lenguaje y la poesía de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1999. Si rimanda in particolare alla sezione "Estro romántico", pp. 111-189.

<sup>45</sup> G. Agamben, *Stanze*, cit., 136.

## *Miti della caduta*

*Il tempo degli uomini è eternità ripiegata.*

JEAN COCTEAU

Alla fine del XV secolo, e più precisamente nell'anno 1474, Marsilio Ficino conclude il suo commento al *Convito* platonico. Il breve trattato può, a ragione, essere considerato come il completamento naturale dell'opera più personale e innovativa del filosofo fiorentino, la *Theologia platonica de animorum immortalitate*, composta fra il 1469 e il 1474. Nel commento a Platone, Ficino porta infatti a compimento il proposito di una fusione sostanziale fra le dottrine platoniche e la teologia cristiana. Proprio all'interno di tale contesto, l'amore diviene, in Ficino, il punto di contatto fondamentale fra le due correnti di pensiero, lo snodo centrale dove all'una è permesso di sfociare nell'altra e viceversa. Ciò che più interessa del libro ficiniano è l'*incipit* dell'*Orazione terza*, dove, in aderenza perfetta con il dialogo platonico, prende la parola il medico Erissimaco:

Tre cose per lo avvenire, secondo la mente di Erissimaco, si debbono trattare: prima, che lo amore è in tutte le cose, e per tutte si dilata: seconda, che di tutte le cose naturali l'Amore è fattore e conservatore: terza, che di tutte le arti egli è maestro e signore<sup>46</sup>.

Nelle parole di Erissimaco, Amore è al tempo stesso il principio creatore del reale e l'elemento di coesione delle cose, dato che «se l'Amore fa ogni cosa, certamente ogni cosa conserva: perché a un medesimo si appartiene l'uffizio di fare e di conservare»<sup>47</sup>. Al di là della frammentazione tassonomica del reale, la forza amorosa fornisce un concreto e più profondo *principio di realtà*, adesso intesa, quest'ultima, come un insieme organico e regolato da un'empatia sostanziale fra gli elementi che lo compongono. L'ontologia herreriana presente nei frammenti di *Átomos de luz* trova certamente la sua origine nelle dottrine neoplatoniche condensate nel trattato ficiniano. Anche nell'uruguaiano, così come nel neoplatonismo rinascimentale, l'*essere dell'amore* è inscindibile dall'*essere del reale*: «el amor es una verdad que supera todas las fantasía.

---

<sup>46</sup> M. Ficino, *Sopra lo amore. Ovvero Convito di Platone*, Milano, SE, 1998, p. 47.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 48.



[...] He aquí la más sublime realidad»<sup>48</sup>, si legge in uno dei frammenti. Se risulta chiaro, a questo punto, il parallelismo fra i testi herreriani e la formulazione di Ficino, tuttavia, il brano dell'uruguaiano rivela certe sfumature che meritano attenzione. L'aggettivo *sublime* permette, effettivamente, di ampliare la riflessione intorno all'ontologia d'amore herreriana e sondare con maggior precisione quel processo d'ibridazione che coinvolge, in Herrera y Reissig, il sapere rinascimentale e il sostrato romantico, ancora fortemente attivo in quella scrittura. La qualità di *sublime*, per mezzo della quale il reale viene definito, è riconducibile certamente al terzo punto elencato da Erissimaco – quello di una teoria dell'arte come riflesso dell'azione d'amore – ma questa stessa teoria risulta inscindibile, nell'ambiente dove la poesia di Herrera si forma, da una concezione organica dell'arte ancora in gran parte debitrice dell'estetica romantica. L'elemento introduce uno snodo di discontinuità essenziale e che agisce dall'interno di quella tradizione discorsiva sulla quale ci si è fin qui soffermati. La superficie piana, simmetrica, la direzione lineare che sembrava caratterizzare gli *Átomos* nel loro recupero pressoché speculare del discorso amoroso medievale, soffre, in coincidenza della forza connotativa dell'aggettivo, un colpo radicale. L'assimilazione innocente e regolare cede il passo alla contaminazione, adesso esibita come il punto sostanziale di articolazione del discorso stesso.

La teoria romantica del sublime e delle relazioni strettissime che questo intrattiene con un'estetica dell'intuizione muove certamente da molto lontano, per lo meno dal trattato anonimo *Del sublime*, risalente alla prima metà del primo secolo dopo Cristo. Per l'ignoto autore, sublime è quell'oggetto sensibile capace di trascinare il soggetto fruitore «non alla persuasione, ma a uno stato d'estasi»<sup>49</sup>. Non tanto un rafforzamento dell'essere cosciente preso nella propria constatazione di padrone, in quanto conoscitore, della cosa osservata; bensì un movimento del tutto opposto che, più che consolidare la dimensione soggettiva, sembra metterne in discussione i contorni stessi. Il sublime, infatti, «che è straordinario, apportando al discorso una forza sovrana e invincibile, dall'alto domina l'ascoltatore»<sup>50</sup>. La visione del sublime esposta dal trattato è ancora del tutto inclusa dentro una *ars retorica*, poiché il sublime, più che porre questioni di ordine strettamente filosofico, «subito mette a fuoco, nella sua interezza, la forza dell'oratore»<sup>51</sup>. Quasi dimenticato nel corso del Medioevo, il trattato greco torna ad apparire nella cultura occidentale, in maniera massiccia, nel corso dell'età

---

<sup>48</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 731.

<sup>49</sup> Pseudo-Longino, *Del sublime*, Milano, Rizzoli, 1991, I, 4, p. 107.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ivi*, pp. 107-108.

rinascimentale e barocca, quando riceve numerose traduzioni alle lingue romanze<sup>52</sup>. Perché le idee estetiche del trattato possano trovare un adeguato svolgimento si dovrà attendere, comunque, la seconda metà del XVIII secolo, quando Edmond Burke nella sua *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* del 1751, riprenderà, nell'interpretazione «più faziosa e originale dello scritto»<sup>53</sup>, le tesi del testo come base portante delle proprie riflessioni e quando, con la filosofia kantiana, quelle stesse tesi, già assimilate tramite la mediazione di Burke, entreranno a costituire un nucleo essenziale, prima nelle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* (1764), poi nella *Critica del giudizio*, redatta nel 1790.

Nella *Critica del giudizio*, il concetto, già pienamente emancipato dal testo di Burke, viene ad articolarsi nelle due forme di un *sublime matematico* e di un *sublime dinamico*<sup>54</sup>. Il primo è ciò che dà la testimonianza del sublime come di una cosa «assolutamente grande», di una grandezza «che è uguale solo a se stessa» e «al cui confronto ogni cosa è piccola». La categorizzazione di un *sublime dinamico* muoverà, dunque, dalla conseguente constatazione per la quale «sublime è ciò che, anche solo a poterlo pensare, dimostra una facoltà dell'animo che oltrepassa ogni unità di misura dei sensi»<sup>55</sup>. La speculazione logica sull'ordine quantitativo del sublime spingerà la tesi di Kant verso la percezione del sublime come un dinamismo intrinseco allo spirito umano e costantemente teso al superamento dei confini naturali:

Così la sublimità non è contenuta in alcuna cosa della natura, ma solamente nel nostro animo, in quanto noi possiamo divenire coscienti di essere superiori alla natura in noi e, per questo, anche alla natura fuori di noi (in quanto essa influisce su di noi). Tutto ciò che suscita in noi questo sentimento a cui appartiene la potenza della natura, la quale sollecita le nostre forze, si chiama allora (benché in modo improprio) sublime; ed è unicamente presupponendo quest'idea in noi e in riferimento a essa che noi siamo capaci di pervenire all'idea della sublimità di questo essere che provoca in noi un profondo rispetto, non semplicemente per la sua potenza che dimostra nella natura, bensì ancor più per la facoltà riposta in noi di valutare quella potenza senza timore e di pensare la nostra destinazione come sublime, al di sopra della natura<sup>56</sup>.

Sarà grazie a questo secondo punto descritto da Kant – nel quale sarebbe dato all'essere umano di prendere coscienza del limite a esso costitutivo – che l'idea andrà a permeare

---

<sup>52</sup> Il testo viene tradotto a Basilea nel 1554 dall'umanista Francesco Robortello per poi diffondersi in tutta Europa sulla scia della traduzione francese di Nicolas Boileau.

Riflette sulla diffusione del trattato e del suo ruolo nella cultura europea Giuseppe Martano, "Il «Saggio sul sublime». Una interessante pagina di retorica e di estetica dell'antichità", in H. Temporini e W. Haase (ed.), *Sprache und Literatur (literatur der Julisch-claudischen und der flavischen Zeit)*, Berlino; New York, De Gruyter, 1984, pp. 365-403.

<sup>53</sup> F. Donadi, "Premessa al testo", in Pseudo-Longino, *Del sublime*, cit., p. 87.

<sup>54</sup> I. Kant, *Critica del giudizio*, I, 2, §24.

<sup>55</sup> *Ivi*, I, 2, A §26.

<sup>56</sup> *Ivi*, I, 2, B §28

in profondità il complesso organismo di saperi che integrano l'estetica romantica, trovando nell'opera di Arthur Schopenhauer una delle sue formulazioni più precise. In un passaggio del libro terzo di *Il mondo come volontà e rappresentazione*, datato 1819, e, più precisamente in §39, il filosofo tedesco riconduce, sostanzialmente in accordo con gli scritti kantiani, la nozione di sublime a uno stato critico di pericolo, al quale il soggetto deve sottomettersi nell'atto di affrontare il proprio oggetto d'osservazione<sup>57</sup>. Da qui la distinzione che Schopenhauer propone fra bello e sublime:

Finché questo atteggiamento della natura d'offrire se stessa, finché il significato e l'evidenza delle sue forme, esprimenti le idee che vi s'individualizzano, sono le sole condizioni che ci elevano dalla conoscenza delle semplici relazioni (conoscenza che è al servizio della volontà) alla contemplazione estetica e a dignità di soggetto di conoscenza libero da ogni volere, fino allora ciò che agisce in noi non è che il bello, e non altro che sentimento del bello quello che vibra in noi. Ma supponiamo che quegli oggetti, le cui forme significative c'invitano alla loro contemplazione, siano in relazione d'ostilità con la volontà umana in generale, quale si oggettiva nel corpo umano; supponiamo che tali oggetti le siano funesti, che la minaccino con una strapotenza vittoriosa di ogni opposizione, o che la riducano al nulla con la loro smisurata grandezza; se, nonostante tutto ciò, lo spettatore non pone attenzione a questa relazione ostile con la sua volontà; se al contrario, benché percepisca e riconosca tale relazione, ne fa coscientemente astrazione, strappandosi con violenza dalla sua volontà e dalle sue relazioni per abbandonarsi tutto alla conoscenza: se, in qualità di soggetto conoscente puro e libero da ogni volontà, contempla con calma serena quegli oggetti, così terribili per la volontà, limitandosi a concepirne le idee, estranee ad ogni relazione; se lo spettatore si trattiene quindi con piacere in tale contemplazione e se, infine, in conseguenza di tale atteggiamento, si eleva al di sopra di se stesso, della sua persona, della sua volontà, al di sopra di ogni volontà, allora davvero il sentimento che lo riempie sarà il sentimento del sublime<sup>58</sup>.

In Herrera y Reissig la distinzione fra bello e sublime è ribadita in termini del tutto analoghi, già dalle pagine dei suoi giovanili *Conceptos de crítica*, del 1899:

La transparencia de un pequeño caudal es debida a su limitada profundidad y a la superficie tranquila de sus aguas, que suele ser monótona a fuerza de su mismo nivel, mientras que un piélago debido a la majestuosa inmensidad de su fondo produce la sombría turbulencia de sus masas alborotadas. Si una cosa es hermosa, la otra es sublime<sup>59</sup>.

La proprietà costitutiva dell'oggetto sublime, nel momento in cui questo si pone alla contemplazione sensibile dello spettatore, è il suo stesso esibirsi come una forza capace di annientare il soggetto in quanto tale nella propria volontà e dunque, nella propria costitutiva limitatezza a cogliere semmai il bello, ma non l'essenza stessa del reale che il sublime manifesta. Solo data questa caratteristica, l'osservazione e la conseguente

---

<sup>57</sup> Si legge nella *Critica del giudizio* che «se la natura deve essere da noi valutata dinamicamente come sublime, essa deve essere rappresentata come qualcosa che suscita timore» (I, 2, B §28).

<sup>58</sup> A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 295-296.

<sup>59</sup> J. Herrera y Reissig, "Conceptos de crítica", in *Prosa*, cit., vol. 1, p. 6.

evocazione artistica dell'esperienza acquisisce per i romantici una piena valenza estetica. È in quello stesso punto in cui il sublime minaccia la soggettività individuale dove il fondamento artistico della contemplazione si afferma in tutta la sua carica di momento *critico*, nel senso etimologico e più profondo del termine. Da *kríno* – separare ma anche scegliere, giudicare – la crisi del sublime apre le porte a un cambiamento drastico e radicale, imponendo, al tempo stesso, la necessità della decisione risoluta. Il rischio richiede, insomma, di essere accettato. Ciò che il sublime propone come pericolo – che i romantici tramuteranno poi in opportunità – è quella soglia varcata la quale si darebbe l'annullamento dell'individualità in entrambi i sensi, fisico e psichico.

Se l'articolazione di amore nei termini di una teoria artistica è, come si è visto, del tutto presente nel sapere rinascimentale di cui il commento ficiniano al *Convito* offre un esempio certamente significativo, l'ibridazione di quella concezione in Herrera con le nozioni romantiche sul sublime presuppone una relazione tanto nuova quanto problematica. Nonostante la base platonica che le due discorsività fin qui rintracciate condividono, la differenza che ne emerge è tuttavia, essenzialmente, di natura storica. È, più precisamente, infatti, la collocazione dell'amore nell'ambito di una storia, di un processo temporale direzionato, che varia fra l'una e l'altra lettura. Il cambio di prospettiva si motiva, ancora una volta, sulla base dell'influsso che la filosofia del Romanticismo europeo esercita sui testi herreriani. Nella soteriologia romantica, contrariamente a ciò che accadeva nel neoplatonismo rinascimentale, la realtà oggettiva e presente assume la forma di una condanna alla disgregazione. Il nesso unificante di Amore non costituisce più una forza la cui azione permetterebbe una sostanziale armonia fra le cose, bensì è ricollocata nell'ambito di uno stato primigenio e perduto di unità. Da stato di cose che l'uomo deve semmai conservare e tutelare<sup>60</sup>, quella condizione d'armonia diviene solo una mera possibilità da ricercare, un desiderio ultimo verso cui tendere. Il presente si dà solo sotto la forma dell'esclusione dalla legge d'amore, poiché

la percezione dell'unità – come osserva Béguin nella sua indagine sul romanticismo europeo – è una premessa che i romantici applicano al mondo esterno, ma ha la sua fonte in un'esperienza tutta interiore e propriamente

---

<sup>60</sup> Nell'ottica di questa tutela va letta la necessità di una medicina, per come essa si delinea nelle parole di Erissimaco nel testo platonico: «In fatti, la parte sana del corpo e quella ammalata si è d'accordo che son dissimili fra loro e diverse, e dissimili essendo, desiderano e amano cose dissimili; dunque altro è l'amore nella parte sana, e altro in quella ammalata. [...] Perché, insomma, la medicina è la scienza degli amori dei corpi, amori di riempirsi e di votarsi; e colui che scerne in questi amori il bello dal brutto, è medico co' fiocchi. Colui poi che li sa mutare, in guisa che in cambio d'un Amore venga sull'altro; e dove non è ancor nato Amore ed è convenevole che vi nasca, e' ve lo sappia piantare; e quell'Amore che c'è e non ci ha a essere, sappia svellere; costui è un artefice bravo: che nientemeno bisogna saper fare in modo, che si vogliano bene fra loro e s'amino le cose inimicissime che si ritrovano dentro il corpo» (Platone, *Il Convito*, in *Dialoghi*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 400-401).

religiosa: è il punto di partenza dei mistici d'ogni tempo e d'ogni scuola, per i quali il dato iniziale è l'unità divina, da cui si sentono esclusi e dove bramano tornare per la via dell'unione mistica. I pensatori romantici, allievi insieme dei naturalisti e dei mistici, cercheranno di spiegare il processo stesso del divenire cosmico come la via del ritorno all'unità perduta e, per riuscirvi, ricorreranno a miti ispirati tutti all'idea della caduta<sup>61</sup>.

L'amore, come stato di perfezione perduto di unità, diviene quindi l'oggetto di una malinconia<sup>62</sup>; il suo luogo appropriato di evocazione è l'elegia. In una piena consonanza con questa posizione, non è estranea al discorso di Herrera y Reissig l'identificazione di Amore con un tempo di beatitudine ormai perduto. Così in un passaggio del 17 maggio, dove la volontà di regressione temporale si riaffaccia sotto l'archetipo dell'infanzia:

La conciencia del hombre es un áspero kaleidoscopio de realidades oscuras. Volver a la inocencia. Amar? En eso estriba la felicidad. El amor es una linterna mágica con vistas al Paraíso, que un ángel muda en nuestro pensamiento. Sed niños por segunda vez. Retroceded en la vida. La ciencia es un progreso, una marcha hacia adelante. La dicha es una regresión, un divino salto atrás<sup>63</sup>.

Che il romanticismo possa essere descritto, come nella perspicace definizione di Béguin, alla stregua di un *rinascimento del Rinascimento*<sup>64</sup>, dato il sostrato neoplatonico fortissimo che caratterizza entrambe quelle tradizioni, non è qui in discussione. Ma i romantici, e così Herrera y Reissig, recuperano quell'esperienza solo per operarvi dall'interno uno sconvolgimento sostanziale: ribaltare il presente in un passato indefinibile, rovesciare l'integrità della natura e le sue leggi nell'oggetto di un desiderio. Se in Ficino l'essenziale armonia del mondo era, come si è visto, uno stato attuale certo che semmai doveva solo essere preservato e, in certi casi specifici, curato, Herrera, sulla scorta dei romantici, concepisce il reale come un riflesso ormai in frantumi di quella stessa armonia, ormai collocata fuori dal tempo. Il parallelismo fra Eros e Thanatos rintracciato in precedenza si fa, così, meno oscuro. La morte non è più il risultato della patologia eroica su cui si concentrava la medicina medievale e che nasceva nel seno della suddivisione degli amori che anche Fernando de Herrera sarebbe tornato a proporre nel suo commento a Garcilaso; diviene, piuttosto, la soglia da raggiungere e superare, un processo – remoto, ma tuttavia possibile – che è necessario compiere

---

<sup>61</sup> A. Béguin, *L'anima romantica e il sogno. Saggio sul romanticismo tedesco e la poesia francese*, Milano, Il Saggiatore, 2003, p. 110.

<sup>62</sup> Nel frammento 104 delle *Idee*, è sotto la forma della malinconia che Schlegel rintraccia la presenza dell'ideale d'un amore originario nella realtà: «L'amore originario non si mostra mai puro, ma in molteplici spoglie e figure, come fiducia, umiltà, pietà, serenità, fedeltà, pudore, gratitudine; ma soprattutto come desiderio e silenziosa malinconia» (F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 147-148).

<sup>63</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 742.

<sup>64</sup> La frase esatta di Béguin, che dà il titolo a un capitolo del suo già citato libro sul romanticismo, è "Il Rinascimento rinasce" (*L'anima romantica e il sogno*, cit., pp. 88-103).

affinché possa risolversi la frammentazione del presente in un *continuum* spirituale che trascenda la discordia della molteplicità come effetto della caduta nella storia. Metaforicamente, l'unione degli amanti passa quindi a rappresentare la sublimazione delle individualità nell'organismo omogeneo di una spiritualità universale. Da uno stato di cose, Amore passa a costituire un processo virtualmente infinito di ricomposizione.

In *Átomos de luz*, seguendo quanto detto finora, l'amore acquisisce due forme essenziali: amore è la causa e il fine, simultaneamente il principio e lo stato desiderato di unità verso cui tendere; ma amore è anche, e soprattutto, quel processo mediante il quale il soggetto, nella sua finitezza, può aspirare a raggiungere quella meta sognata. A uno stato virtuale, passato e futuro ma mai presente, si affianca un movimento di ricomposizione, antagonista alla spinta verso la frammentarietà e la disgregazione impressa alle cose del mondo. È nel primo frammento pubblicato il 12 maggio del 1906 che questa caratterizzazione duplice di amore assume una forma compiuta, grazie a una riscrittura che, come di consueto in Herrera y Reissig, prende avvio dalle Sacre Scritture; in particolare, in questo caso, dall'*incipit* del vangelo di Giovanni (1, 1-3)<sup>65</sup>:

*El Verbo Amar* – Fue en un Principio, antes de serlo, y en un Principio ya era.  
Nació de si mismo; es la Causa y el Fin.

Amar equivale a Ser: dos verbos que son uno mismo, como el calor y la luz.

Amar. Todo conjuga el verbo amar, desde el átomo al astro, desde el pólipo hasta el alma.

Amar: verbo raíz, filosofal, immanente, primitivo, increado, modo del movimiento, instinto de la fuerza, condición de Dios.

Amar: Verbo personal, impersonal, definitivo e indefinible, sustantivo e insustancial, simple y complejo, regular y fenomenal, uno y múltiple, ideal y positivo, relativo y absoluto, indivisible y todos.

Amar: todos los verbos.

Tiene cuatro personas o agentes: *Yo, tú, él, Todo*.

Un modo más que los otros verbos: el Impenetrable.

Un solo tiempo: la Eternidad, presente de Dios, activo inmortal.

Conviene a una gramática misteriosa: el Infinito estrellado que late, la gran sombra que piensa y que obra.

*Evangélico*: No sólo de verdad vive el hombre sino de todos los caprichos de Amor<sup>66</sup>.

L'*incipit* del brano rimanda direttamente al passo religioso dal quale il testo herreriano

---

<sup>65</sup> I testi religiosi, Bibbia e Vangeli, costituiscono una delle basi più consistenti dell'intertestualità herreriana. Di notevole importanza, in questo senso, è il fondamentale saggio herreriano *El germen de todas las literaturas: la Biblia. El simbolismo oriental*. Il testo viene pubblicato per la prima volta nel *Diario Español* di Buenos Aires, il 29 maggio del 1905, ed è, perciò, immediatamente contiguo alla stesura di *Átomos de luz*. In un passo di quel testo, nel consueto atteggiamento sincronico con cui Herrera y Reissig si confronta alla tradizione letteraria occidentale, la Bibbia occupa di questa il punto focale e primario di emanazione: «Madre del Realismo y del Romanticismo, ambos cuelgan orgullosos de sus pezones robustos, donde se nutren de su frescura y de su fortaleza, de su verdad magnífica y de su magnífica imaginación! Es hija suya, la literatura gótica de la Edad Media, esa literatura de harmonium bajo la bóveda cromática; sus piadosos lirismos sensibles en que el Amor mendiga tiranas mercedes, las antífonas espirituales en que el alma evoca la cruzada Azul» (J. Herrera y Reissig, *Prosa*, vol. 2, p. 55).

<sup>66</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, pp. 738-739.

prende avvio, ed è la diretta intertestualità con il Vangelo che permette a Herrera di esplicitare la doppia caratterizzazione dell'amore alla quale si è alluso fino a qui. Nel primo versetto del frammento, il *Verbo Amar* risulta immediatamente riconducibile alla dimensione ontologica del *logos* creatore della tradizione giudaico-cristiana. Origine del reale, esso coincide con quello stesso principio, «fattore e conservatore di tutte le cose», che in Ficino permetteva l'effettiva contemplazione del mondo come stato d'armonia fra gli enti: è l'elemento che, nelle parole di Herrera y Reissig, «todo conjugua». Tuttavia, notevoli elementi di complicazione si presentano già a partire dalla strutturazione sintattica del passaggio. È proprio il suo andamento, supportato da una parallela bipolarizzazione del lessico secondo coppie antitetiche che agisce trasversalmente all'intero testo, a introdurre nel discorso una precisa connotazione di Amore nei termini di un'entità sostanzialmente bifronte e contraddittoria<sup>67</sup>.

All'interno di questo schema retorico ossimorico, è possibile, dunque, che alla atemporalità di Amore, direttamente identificato con la pura essenza del *logos* («Un solo tiempo: la Eternidad, presente de Dios, activo inmortal»), si alterni un'opposta polarità, quella di una forza amorosa esclusivamente collocabile, a causa della sua natura dinamica («modo del movimiento»), nelle coordinate dello spazio e del tempo. La staticità della coincidenza, presupposta dall'intertesto biblico, cede il passo, così, a una relazione della quale il *Verbo Amar* risulta essere la forza motrice, nonché alla sua necessaria collocazione entro i confini di una storia. All'armonia ficiniana, che sulla scorta della lezione platonica vedeva il mondo come il riflesso dell'armonia divina sulla base di un identico principio organizzativo, viene a sostituirsi la tragedia mitica della caduta, tanto veterotestamentaria quanto romantica: alla atemporalità della coincidenza, si oppone la tensione perfetta, temporalmente situata, del verbo coniugato. All'interno di un paradigma logico dove il movimento risulta inscindibile dal tempo, e il tempo dalla caduta dell'unico nella frammentarietà, la divinità – soggetto/oggetto unico del *logos* creatore – lascerà, così, il campo alla molteplicità irrisolta degli agenti: «Yo, tú, él, Todo». Due fasi nettamente distinte, quindi: una prima, circolarmente punto di origine e di arrivo, causa e fine, dove il movimento ossimorico trova la propria soluzione nella stasi extra-temporale delle parti; una seconda, centrale, dove l'amore è motivo e regola

---

<sup>67</sup> Un'analoga organizzazione sintattico-semantic, fondata sul dispiegarsi di serie antitetiche fra loro coordinate, caratterizza il già citato saggio *El germen de todas las literaturas*; a conferma del fatto che, in Herrera y Reissig, una stessa soluzione stilistica marca una determinata area concettuale. In una descrizione della Bibbia come archetipo letterario si legge, in quello stesso lavoro: «Es que la Biblia es toda la orquesta del sentimiento, la expresión más anchurosa de lo constitutivo del ser humano, la suma total de todas las psicologías, la línea de frontera de todas las fábulas; [...] Es el Poema de los organismos y es también el Poema inconmensurable de la alucinación: Duplicidad colmo. Barro y alma. Instinto y sueño. Hombre libro. Raza literatura. [...] Tifón satánico, soplo de alivio. [...] Antítesis convulsiva de la blasfemia y de la humildad» (J. Herrera y Reissig, *Prosa*, vol. 2, pp. 56-58).

del movimento, degli scontri e delle contraddizioni quanto dei momenti di contatto fra i membri implicati in quella che va delineandosi, sempre più, come una relazione intimamente dialettica.

Le brevi prose degli *Átomos de luz* costituiscono un punto di articolazione fondamentale nella poetica di Herrera y Reissig. Ciò che i frammenti esibiscono è l'evidenza di una duplice collocazione culturale. Il discorso oscilla fra il recupero sostanziale di quei saperi intorno all'amore che caratterizzarono la cultura europea dal medioevo fino al Rinascimento, e l'adesione, ancora esplicita nel giovane Julio Herrera y Reissig, alle filosofie romantiche della natura. Questa doppia ubicazione consente al montevideano la configurazione di un discorso sostanzialmente ibrido e che viene ad articolarsi su due piani complementari che dovrebbero, a questo punto, essere chiaramente distinguibili. La massa di saperi sull'amore che dall'XI secolo giungono fino all'umanesimo fornisce al poeta di *Los Peregrinos de Piedra* le basi per concepire l'amore nei termini di una relazione desiderante radicata nell'onnipresenza dell'immagine; l'ascendenza fantasmatica dell'innamoramento consente la sua inalterabile ricorsività, proprio grazie alla possibilità di reiterazione mnemonico-immaginativa alla quale l'immagine è sottoposta. Quel sapere fornisce a Herrera, in altri termini, una *modalità* dell'innamoramento e tutta una serie di meccanismi che a tale modalità risultano connessi. La nostalgia romantica, emanazione diretta di una *Naturphilosophie* fondata sul concetto di caduta e articolata a partire da una visione del reale come stato degradato e frammentario dell'essere, consegna a Herrera y Reissig, al contrario, un *campo*; ciò che gli fornisce sono le coordinate entro le quali il meccanismo desiderante può trovare adeguatamente, nelle contraddizioni dell'epoca moderna, la propria concreta realizzazione.



## *L'accordo, la dialettica*

Noi cogliamo solo in modo incomprensibile il massimo di cui non ci può essere nulla di maggiore, perché esso è semplicemente e assolutamente maggiore di ciò che possiamo comprendere, in quanto è la verità infinita. Esso è al di sopra di tutto quello che può essere da noi concepito, poiché non appartiene alla natura di quelle cose che ammettono un eccedente e un ecceduto. Tutte le cose, siano esse apprese con il senso, la ragione o l'intelletto, differiscono tra loro e l'una rispetto all'altra, in modo che nessuna uguaglianza precisa esiste tra esse. L'uguaglianza massima (che è quella per cui una cosa non è altra o diversa da nessuna altra) eccede ogni intelletto, perché il massimo, in quanto è assolutamente tutto ciò che può essere, è completamente in atto. E così non può essere più grande, né, per la stessa ragione, più piccolo, perché è tutto ciò che può essere. Ora, il minimo è ciò di cui non c'è nulla di più piccolo. E poiché il massimo è allo stesso modo, è chiaro che il minimo coincide con il massimo. Questo ti sarà reso più chiaro se contrai il massimo e il minimo alla quantità. La quantità massima è massimamente grande, la quantità minima è massimamente piccola. Svincola ora il massimo e il minimo dalla quantità con uno sforzo della mente, togliendo grande e piccolo: allora vedi chiaramente che massimo e minimo coincidono. Massimo è, infatti, superlativo, come lo è minimo. La quantità assoluta, dunque, non è più massima che minima, poiché in essa minimo e massimo coincidono. Le opposizioni convengono alle cose che ammettono un eccedente e un ecceduto e lo fanno diversamente. Non convengono, invece, mai, al massimo assoluto che è al di sopra di ogni opposizione. E poiché il massimo assoluto è assolutamente in atto tutte le cose che possono essere ed è tale senza ogni opposizione sicché il minimo coincide con il massimo, è anche al di sopra di ogni affermazione e negazione. [...] Dire: «Dio, che è lo stesso massimo assoluto, è luce», è identico a dire: «Dio è massimamente luce ed è minimamente luce». Diversamente, infatti, il massimo assoluto non sarebbe in atto tutti i possibili: cioè non sarebbe infinito e non sarebbe il limite di tutte le cose e da nessuna di esse limitato [...]. Ciò trascende tutto il nostro intelletto che non può combinare razionalmente, nel suo principio, le contraddizioni: perché noi procediamo nel cammino del sapere solo con quelle verità che la natura stessa ci manifesta. E la natura, essendo lontanissima dall'infinità virtù, non può connettere i contraddittori che distano all'infinito. In modo incomprensibile, dunque, al di sopra di ogni discorso razionale, vediamo che il massimo assoluto è l'infinito cui nulla si oppone e con il quale il minimo coincide. Nel senso in cui li intendiamo in questo trattato, massimo e minimo sono termini che trascendono assolutamente ogni significato limitato, in modo tale che al di là di ogni contrazione quantitativa alla grandezza e alla forza, essi abbracciano tutte le cose nella loro assoluta semplicità<sup>68</sup>.

In questo passaggio del *De docta ignorantia*, Nicola Cusano giunge a una delle formulazioni più compiute della sua particolare concezione dell'essenza divina. Sulla base di una distinzione preliminare di ordine quantitativo, il brano realizza quel

---

<sup>68</sup> N. Cusano, *La docta ignorantia*, in *Opere filosofiche*, Torino, UTET, 1972, pp. 61-63.

processo che porterà in Cusano alla formulazione della celebre *coincidentia oppositorum*, culmine di una tradizione dialettica nata nel seno dell'intreccio fecondo fra neoplatonismo e teologia logica che affonda le proprie radici già in Sant'Agostino. Nella coincidenza degli opposti, la molteplicità frammentaria del reale incontra il proprio momento di risoluzione nella possibilità infinita dell'unità di Dio. In un'azione speculativa che si giustifica nel rovesciamento qualitativo della congettura platonica (εικάσις)<sup>69</sup>, si assiste «al di sopra di ogni discorso razionale» alla coincidenza degli opposti – massimo e minimo – nell'infinità, totalizzante e unitaria, della divinità. Nell'esposizione di Cusano l'intuizione stessa dell'essenza divina, unica direzione per la conoscibilità di quella da parte dell'intelletto umano, viene subordinata alla preliminare sospensione delle relazioni binarie che sostengono i consueti processi razionali di conoscenza e che culmineranno nella teoria della negazione (o differenziazione) logica hegeliana<sup>70</sup>. Svolgendo la tesi cusana nella direzione di una teoria linguistica, la coincidenza degli opposti mette in discussione alla radice la natura stessa del segno: innanzitutto problematizzando, nell'ottica di una metodologia della conoscenza, la distinzione logico-razionale e tassonomica del reale che dà origine al segno come nominazione di una realtà resa discontinua all'intelletto; in seconda istanza, sostituendo questo primo momento con un'operazione del tutto opposta, di ordine, questa volta, essenzialmente intuitivo e irrazionale. Deve notarsi che in Cusano la risoluzione della dialettica non si opera a partire dall'annullamento dei tratti distintivi dei singoli elementi, ma piuttosto sulla base di un'operazione paradigmatica che trascende la valutazione logico-qualitativa di stampo razionale e binario. Ciò che propone il testo cusano è l'applicazione di un sistema del tutto analogo alla nozione saussureana di paradigma, con la sola differenza che, da operazione puramente virtuale, quale è descritta nelle pagine del *Cours de linguistique générale*, esso passa qui a occupare lo spazio di un'azione realizzata ed effettiva<sup>71</sup>. Nei testi herreriani, che incontrano in un analogo campo discorsivo di matrice neoplatonica le proprie basi concettuali, una

---

<sup>69</sup> L'immaginazione o congettura è posta da Platone all'ultimo grado della scala dei saperi, delineata fra le pagine de *La Repubblica*, a seconda del loro rispettivo livello di collocazione nell'anima: «Ora applicami ai quattro segmenti questi quattro processi che si svolgono nell'anima: applica l'intellezione al più alto, il pensiero dianoetico al secondo, al terzo *assegna* la credenza e all'ultimo l'immaginazione [εικάσις]» (VI, 511).

La riflessione di Nicola Cusano sull'argomento è condensata nel trattato *De coniecturis* del 1442, dove la congettura viene a ricoprire il ruolo di unico mezzo conoscitivo, seppur incompleto perché propriamente umano, con il quale cogliere l'essenziale infinità e unità di Dio.

<sup>70</sup> «La realtà è qualità, esserci. Contiene quindi il momento del negativo, e solo per questo è quel determinato, ch'essa è. [...] La determinatezza è la negazione posta come affermativa» (G. W. F. Hegel, *Scienza della logica*, Bari, Laterza, 2004, Vol. I, pp. 107-108).

<sup>71</sup> Saussure distingue fra rapporti sintagmatici *in praesentia* e rapporti associativi, o paradigmatici, che attuano unendo «dei termini *in absentia* in una serie mnemonica virtuale» (*Corso di linguistica generale*, cit., p. 150).

dialettica estremamente simile andrà a marcare la rappresentazione delle dinamiche amorose, permettendo la loro conclusiva estensibilità a principio generale della prassi poetica.

Si è visto in precedenza come la doppia traccia discorsiva individuabile negli *Átomos* fosse funzionale in Herrera y Reissig alla resa di una sostanziale duplicità di Amore. Quella realtà che, nell'esempio ficiniano, si presentava ordinata per l'azione dell'influsso esercitato dalla forza amorosa come principio di armonizzazione subiva, in coincidenza della sua contaminazione con i miti della caduta romantici, una ricollocazione radicale. Ricollocazione che, in Herrera, si articola sulla base di uno spostamento del principio d'armonia da stato oggettivo di cose – una vera e propria *condizione di realtà* – a meta remota, che risulta tanto perduta quanto sempre e comunque auspicata. Da qui la distinzione fra un *amore realizzato*, stato primordiale e ultimo di unità, e un amore inteso come processo dinamico, potenzialmente in grado di ricondurre le singolarità, frutto della degradazione della caduta, nello stato desiderato di un'organicità. Ciò che i frammenti di *Átomos de luz* presentano è un erotismo inteso come processo dialettico, all'interno del quale l'impulso amoroso permette di stabilire serie di relazioni di vario ordine fra gli elementi, reciprocamente antitetici, che animano quello stesso movimento. Sarà necessario, quindi, sondare i termini di questa dialettica nonché le sue possibilità di risoluzione.

Nell'ampio frammento degli *Átomos* citato in precedenza, quello che porta la data del 12 maggio, la natura relazionale di Amore veniva introdotta attraverso l'enumerazione dei differenti agenti coinvolti. I tre pronomi singolari – *yo, tú, él* – cristallizzavano semanticamente nel testo la costitutiva frammentarietà dei partecipanti, grazie anche all'esclusione dei loro corrispettivi grammaticali plurali. La struttura del processo sembrerebbe, fin qui, del tutto analoga a una dialettica di antitesi/sintesi di stampo hegeliano, dove gli elementi discordanti verrebbero a risolversi in un'unità indifferenziata conclusiva. Unità che, d'altra parte, si identifica, in numerosi passaggi degli *Átomos*, con quel *Todo*, termine *ad quem* della dialettica herreriana, con il quale si concludeva la lista degli agenti d'amore già menzionata:

El Todo por la reducción, lo impenetrable por la claridad, el Infinito por la simplificación, la multiplicidad por la unidad, la ceguera por el deslumbramiento, la metafísica por el asombro, la ciencia por la adivinación, la armonía por el silencio, la elocuencia por el monólogo, la complejidad por el candor, la fe en Dios por una nueva infancia, la ultravida por el presentimiento, la esclavitud por el placer, la libertad por la evaporación, la síntesis por el éxtasis, la dicha por la embriaguez, la verdad por el espejismo y el cielo a través de un relámpago en la revelación de un beso único: He aquí los milagros

del Amor, superiores a los de Dios!...<sup>72</sup>

Anche quest'ultimo passaggio mantiene la consueta disposizione ossimorica cara all'Herrera degli *Átomos de luz*, spostando però la relazione di discordanza sul piano della relazione mezzi/fini. Di particolare interesse è il binomio di apertura, dove il *Todo* è riproposto, nuovamente, come il termine finale della dialettica amorosa. Raggiungere la comunione conclusiva delle parti, il punto sintetico della varietà, sembrerebbe implicare un processo di riduzione della molteplicità, ovvero un movimento progressivo di annullamento delle differenze costitutive dalle quali risulta lo stato di scissione. Il *Todo* occuperebbe quindi tale ruolo, non fosse per la sua inerente connotazione semantica e per la relazione strettissima che questa intrattiene con i tre pronomi che l'accompagnano. Culmine e prodotto della relazione, si afferma certamente come unità – per di più cristallizzata nel singolare grammaticale della parola – ma il suo nucleo semantico presuppone, di contro, un'eterogeneità essenziale dei termini che vengono a comporlo: una collettività costitutiva, insomma, le cui trasversali differenze non incontrano una soluzione liscia nel loro reciproco annullamento.

Amore, come *amore realizzato*, vetta ideale ed estatica del movimento, non si identifica in Herrera y Reissig con la risoluzione sintetica delle differenze nell'unità indifferenziata. Molto oltre, l'unità amorosa acquisisce i tratti contraddittori di un insieme inedito, simultaneamente unitario e sfaccettato, dove la molteplicità rimane in esso perfettamente discernibile in tutti i propri elementi costitutivi. Niente di più lontano dalla classica operazione logica di stampo hegeliano, dove gli opposti cedono il passo alla realizzazione di un'unità terza, stabile e omogenea. Come di consueto, le prose herreriane suggeriscono ma non dichiarano. Un altro frammento, però, provvede a fornire una traccia di lettura importante per comprendere le dinamiche di questo particolare movimento. In una metafora musicale di estrema efficacia, lo stato compiuto dell'essere, risultato del processo amoroso, acquisisce la forma di una «suprema música», costituita tutta da un unico «acorde de dos almas», che è «ese doble latido que se oye en el silencio del corazón, ese beso misterioso y profundo que acerca el Infinito a los labios como una copa celeste»<sup>73</sup>. L'immagine acustica dell'accordo implica certamente la contemplazione di un movimento, enfatizzando, si direbbe ritmicamente, il propagarsi di quel dinamismo. Il compimento della dialettica erotico-amorosa esclude però, come si è notato, il livellamento delle differenze nella liscia omogeneità di un'unità conclusiva. Al contrario, l'immagine dell'accordo viene a testimoniare di una coesistenza fondamentale. Come ognuna delle note che lo compongono resta

---

<sup>72</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 735.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 737.

perfettamente distinguibile dalle altre, prescindendo dall'insieme che le riunisce, lo stesso accadrà per le polarità del movimento erotico, le quali andranno a coincidere, senza annullarsi vicendevolmente, in un punto paradossalmente determinato, nell'attimo della visione (o dell'ascolto), al di fuori della naturale sequenza temporale nella quale è situato. Il termine sintetico è così un momento sottratto al divenire ma che conserva intatto il proprio indice storico come istante di un processo precedentemente *in fieri* e sempre sul punto di riattivarsi nuovamente; un'immagine dinamica e ancora intimamente animata da una tensione essenziale che è colta, paradossalmente, in un fragile ed effimero istante di stasi.

È in un altro frammento, questa volta dei *Passagen-Werk* di Walter Benjamin, dove, circa trent'anni dopo la pubblicazione degli *Átomos de luz*, prende corpo la formulazione di un movimento dialettico del tutto analogo. Interrogandosi sulla leggibilità del passato storico e, più precisamente, riguardo alla possibilità per il passato di emergere all'intelligibilità nel presente, Benjamin giunge a elaborare uno dei concetti fondamentali della propria filosofia della storia, quello di *dialektisches Bild*, di immagine dialettica: «non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità»<sup>74</sup>. Le somiglianze con l'accordo herreriano sono di grande rilevanza e meritano un'analisi più approfondita. Le analogie fra il discorso di Herrera e quello di Benjamin sono essenzialmente di due ordini: un'affinità che potrebbe definirsi *situazionale* e un'altra che riguarda la coincidenza di uno stesso punto di risoluzione della dinamica, anche se si tratterà, come si avrà occasione di vedere, di una soluzione precaria e solo apparente. Sia nelle prose herreriane che nel pensiero di Benjamin ci si trova di fronte a un processo imprescindibilmente storico. Negli *Átomos* questo indice di storicità si determina in coincidenza dell'azione del pensiero romantico all'interno di quel discorso. I miti della caduta che il Romanticismo riprende ed esaspera non posso essere scissi, infatti, come si è visto, da una visione precisa del divenire temporale. La relazione attiva fra le parti in gioco nel processo dialettico non si dà se non all'interno di un'esistenza vista come stadio degradato dell'essere, ovvero, solo nell'ottica di un presente inteso come negazione di una dimensione d'appartenenza originaria e irrimediabilmente perduta, proprio perché situata al di fuori dei confini di qualsiasi tempo, di qualsiasi storia. Venendo all'altra analogia, quella che riguarda un medesimo punto di risoluzione, l'*acorde* herreriano corrisponde, in una consonanza terminologica tanto indiretta quanto sorprendente, con la costellazione evocata da Benjamin. Sono

---

<sup>74</sup> W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, cit., N 3, 1, p. 599.

entrambi infatti sostantivi singolari e collettivi, simulacri esteriormente unitari di una eterogeneità complessa che al loro interno non cessa di muoversi. Per tornare a Herrera, sono entrambi sinonimi perfetti di quel *Todo* che si è visto costituire il culmine anelato del processo. In ogni caso, le due dialettiche partono da una medesima base platonica per giungere, nell'autonomia delle rispettive formulazioni, a un risultato del tutto analogo. Nel commento che Giorgio Agamben dedica al passaggio benjaminiano si legge, infatti, che

l'immagine dialettica è, cioè, un'oscillazione fra un'estraneazione e un nuovo evento di senso. Simile all'intenzione emblematica, essa tiene in sospeso il suo oggetto in un vuoto semantico. [...] La Dialektik im Stillstand, di cui Benjamin parla, implica una concezione della dialettica il cui meccanismo non è logico (come in Hegel), ma analogico e paradigmatico (come in Platone). [...] I due termini non sono né rimossi né composti in unità, bensì mantenuti in una coesistenza immobile e carica di tensioni<sup>75</sup>.

La dialettica che percorre trasversalmente gli *Átomos* herreriani si mostrerebbe, in maniera del tutto simile, come un fatto proprio di scrittura. Effettivamente, il costante movimento ossimorico degli *Átmos de luz* costituiva un indizio già sufficientemente esplicito di questo: le dinamiche di confronto e di scontro si manifestavano, sempre, sotto le spoglie di un conflitto semantico fondamentale. L'accordo, per suo conto, testimoniava già di un erotismo come fatto di scrittura, nel proiettare il binomio minimo degli agenti della relazione amorosa nel campo della significazione musicale. La realizzazione del bacio, da semplice contatto fisico, cristallizza il sorgimento di un evento di significato inedito e non più circoscrivibile nella logica binaria di una semantica. Non sorprende che, indagando un possibile percorso genetico nel quale l'*acorde* herreriano verrebbe a formarsi, il primo testo di riferimento risulti essere, ancora una volta, il *Convito* di Platone. Anche lì, e significativamente sempre nelle parole del medico Erissimaco, il movimento amoroso acquisiva la forma della melodia musicale, considerata come l'espressione sintetica e più completa dell'esperienza estetica *tout court*:

Quanto alla musica poi, manifesto è a chiunque ha fiore d'intelletto ch'ella non altrimenti si contiene che le arti mentovate: forse vuole dire così Eraclito, sebbene non parli chiaro; imperocché dice, che l'uno da sé dissentendo, seco medesimo s'accorda come l'armonia dell'arco e della lira. È strano dire che l'armonia dissenta da sé, ovvero che nasca di cose dissenzienti; ma forse egli voleva dire che l'armonia nasce di cose dissenzienti prima, l'acuto e il grave, e accordate dipoi per l'arte della musica. [...] Perché l'armonia è concerto, il concerto è accordo, e l'accordo non può nascere di cose dissenzienti insino a tanto che dissentano, e cose dissenzienti e non ancora accordate è impossibile

---

<sup>75</sup> G. Agamben, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 30-31.

che si riducano mai ad armonia<sup>76</sup>.

È proprio nella triangolazione fra platonismo, episteme rinascimentale e *Naturphilosophie* romantica che si rende possibile, nei testi del poeta uruguayano, l'apparizione di questa particolare concezione dell'erotismo come forza dialettica e, conseguentemente, la sua possibilità di essere declinato nei termini di un avvenimento di scrittura. È in un brano di *Syllabus*<sup>77</sup>, testo che sintetizza l'estetica neoplatonica herreriana, dove il tema torna a comparire massicciamente, riannodando le parti che fino ad ora sono state decostruite e lette nella loro individualità. Nel testo si rendono pienamente riconoscibili, adesso, in un rapporto di risonanza reciproca, le voci di Platone, degli umanisti e dei romantici:

Amor era una reminiscencia para Platón, una memoria espectral de la Belleza Divina que en una vida anterior el hombre contemplara. Era un reconocimiento intuitivo de amistad perdida en la sombra del viaje [...]. Amor era la conjunción magnética de dos llamas nacidas en un mismo foco Esencial y Causal, y exhaladas una hacia la otra como dos fuegos fatuos. Amor era el verso<sup>78</sup>.

Ed è di nuovo in *Átomos de luz* dove questa relazione di simbiosi essenziale fra amore e poesia ritorna a suggellare la complessità del discorso che le brevi prose herreriane hanno fin qui esibito. L'amore come poesia e l'infinito come unità aporisticamente plurale riconducono, circolarmente, alle parole di Cusano che hanno aperto quest'ultima parte dedicata agli *Átomos* del poeta:

Oh amor, niño poeta, legislador taumaturgo, alquimista caprichoso de la Naturaleza! Tu juguete es el corazón. Tu poema es la Vida. Tú vuelves a los tiranos esclavos, a los poderosos mendigos, a los genios idiotas, a los simples iluminados. Los siglos lloran por tus caprichos. Los astros firman tus juramentos. Tú creas un infinito de la nada. Tú desvaneces un universo en un suspiro. Tu silencio habla más que todas las lenguas. Y tus puntos suspensivos llegan hasta Dios. Tus leyes son gracias. Tus súplicas son decretos. Tú haces de una mirada una literatura, de una lágrima un océano, de un beso una ascensión al sol, de una tumba un lecho para la Eternidad!...<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Platone, *Il convito*, cit., p. 401.

<sup>77</sup> I due testi che compongono il saggio apparvero come introduzione del libro del poeta argentino Carlos López Rocha *Palideces y Púrpuras* nel 1905.

<sup>78</sup> J. Herrera y Reissig, "Syllabus [2]", in *Prosa*, vol. 2, p. 113.

<sup>79</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 732.

## *Erotica / retorica*

Musique – encens – parfums, ... poisons, ... littérature!...  
Les fleurs vibrent dans les jardins effervescents;  
Et l'Androgyne aux grands yeux verts phosphorescents  
Fleurit au charnier d'or d'un monde en pourriture.

Aux apostats du Sexe, elle apporte en pâture,  
Sous sa robe d'or vert aux bijoux bruissants,  
Sa chair de vierge acide et ses spasmes grinçants  
Et sa volupté maigre aiguisée en torture.

L'archet mord jusqu'au sang l'âme des violons,  
L'art qui râle agité d'hystériques frissons  
En la sentant venir a redressé l'échine...

Le stigmat ardent brûle aux fronts hallucinés.  
Gloire aux sens! Hosanna sur les nerfs forcenés.  
L'Antechrist de la chair visite les damnés...

Voici, voici venir les temps de l'Androgyne<sup>80</sup>.

Nella *Vision II* del suo *Le Chariot d'Or*, Albert Samain impiega il motivo dell'ermafrodita come figura esemplare della rivoluzione estetica simbolista. Nel corso dei primi anni del XX secolo, e più precisamente fra il 1900 e il 1901, Herrera y Reissig si dedica assiduamente alla lettura di Samain, i cui testi dovranno costituire uno dei punti più decisivi nella formazione poetica dell'uruguaiano<sup>81</sup>. L'assidua frequentazione della poesia di Samain culminerà, intorno al 1903, in una breve serie di traduzioni di poesie estratte da *Aux flancs du vase*, libro del 1898. Sebbene il testo della *Vision II* non rientri nel programma di traduzione herreriano, il motivo di questa poesia, e la concezione dell'androgino come figura del poetico, andrà a costituire un motivo centrale della poetica dell'uruguaiano. Se l'esempio di Samain è, senza dubbio, fortemente presente nel recupero che dell'androgenia mette in opera Herrera y Reissig, nondimeno si deve dimenticare l'enorme rilevanza che questa, fin dall'epoca classica, della quale Herrera conosceva minuziosamente le espressioni, assume nel complesso

---

<sup>80</sup> A. Samain, *Œuvres*, Paris, Mercure de France, 1924, vol. 2, pp. 187-188

<sup>81</sup> In una lettera personale del primo giugno del 1902 a Edmundo Montagne, Julio Herrera y Reissig consiglia vivacemente all'amico la lettura di Samain, pur considerando l'ultimo libro del francese, *Le chariot d'or*, «inferior a los primeros» (*Prosas*, vol. 2, p. 231). Sull'intensa relazione fra Julio Herrera e i simbolisti francesi ha riflettuto Bernardo Gicovate nel suo *Julio Herrera y Reissig and the symbolists*, California, University of California Press, 1957.



della cultura occidentale.

Nel libro IV delle *Metamorfosi*, Ovidio affida alla voce di Alcitoe il racconto delle vicende di Ermafrodito e del suo incontro con la ninfa Salmace. Come è noto, l'episodio narrato da Ovidio si concluderà con la fusione dei due, portando all'apparizione di una creatura del tutto nuova, nella quale gli opposti sessualmente polarizzati di maschile e femminile si ritrovano a coincidere: «e non sono più due, ma una duplice figura, impossibile a dirsi / donna o ragazzo, che ha l'aria di nessuno dei due e tutti e due»<sup>82</sup>. Di grande interesse è una precisa configurazione dell'androgino che, ancor prima di enfatizzarne la natura oltre-umana, è esibito come un avvenimento proprio di linguaggio. Il passaggio che Ovidio dedica alla storia di Ermafrodito è marcato in profondità da questo aspetto e non è casuale che l'episodio si apra e si chiuda, circolarmente, enfaticamente la peculiare natura linguistica, oltre che fisica, di Ermafrodito. Ancor prima che l'incontro con la ninfa si realizzi, ovvero nel momento in cui Alcitoe introduce il personaggio di Ermafrodito, l'essenza più profonda del protagonista si presenta come segnata da una polivalenza costitutiva che viene a coincidere con la polisemia del nome proprio che lo designa:

Un figlio nato a Mercurio dalla dea di Citera  
fu tirato su dalle Naiadi negli antri dell'Ida.  
Ritrovavi nei tratti del volto sua madre e suo padre:  
da loro prese anche il nome [...]»<sup>83</sup>

Il processo di ibridazione fisica tra Ermafrodito e Salmace sembra effettivamente ratificare uno stato di cose già implicito nella condizione stessa d'esistenza del protagonista, e che appare in tutta la sua forza già nella diretta denotazione dell'antroponimo<sup>84</sup>. L'episodio ovidiano si chiuderà, come si è detto, una volta che la trasformazione fisica sarà compiuta in maniera irreversibile, recuperando il motivo della nominazione che lo apriva. In un essenziale ripiegarsi del discorso su se stesso, ma questa volta nelle parole pronunciate dalla stessa voce di Ermafrodito, la reiterazione della polisemia del nome acquisisce i tratti di un'ultima e inevitabile presa di coscienza del personaggio su se stesso. La metamorfosi corporea viene cioè ricondotta a una semplice ratificazione fisica – e perciò misurabile, conoscibile – di uno stato già pienamente realizzato prima che il processo corporale prendesse avvio.

---

<sup>82</sup> «nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici / nec puer ut possit, neutrumque et utrumque videntur» (Ovidio, *Metamorfosi*, libro IV, vv. 378-379).

<sup>83</sup> «Mercurio puerum diua Cythereide natum / Naidas Idaeis enutriuere sub antris, / cuius erat facies, in qua materque paterque / cognosci possent; nomen quoque traxit ab illis» (*Ivi*, vv. 289-293).

<sup>84</sup> L'etimologia del nome ermafrodito (Ἑρμαφρόδιτος) deriva direttamente dalla fusione dei nomi dei genitori: Hermes (Ἑρμῆς) e Afrodite (Ἀφροδίτη). La sua unica significazione possibile è dunque quella che rimanda a una sostanza sessualmente sintetica della pluralità dei due nomi, uno maschile e uno femminile.

In una poesia del 1900, “El Hada Manzana”, situata quindi sulla soglia della poetica più matura dello scrittore montevideano, Herrera y Reissig sembrerebbe recuperare il testo ovidiano, attraverso la riproposizione del motivo dell’androginia come asse essenziale della composizione. La lettura di “El Hada Manzana” dimostra, tuttavia, la mobilitazione massiccia di una serie eterogenea di materiali discorsivi tradizionali, non riconducibili al solo episodio delle *Metamorfosi*. In effetti, uno spostamento sostanziale del discorso classico verso l’intertesto biblico (è di Eva la voce in prima persona della poesia), sembra occultare, almeno nella superficie, i riferimenti ovidiani del testo di Herrera. Il racconto di Ermafrodito si rivelerà, tuttavia, nonostante l’apparente marginalità, estremamente utile per la lettura di questa poesia herreriana. L’*incipit* della prima delle cinque sezioni nelle quali è suddivisa la composizione risulta essere certamente la più rilevante:

*Aparece un espectro:*  
 Yo he sido  
 La sexual unidad: 1 y 2;  
 El sabroso misterio de arcillia;  
 La palabra de carne  
 Modelada en la pluma de Dios!  
 Eva soy; La sagrada costilla;  
 La hostia de barro y el bloque de hueso  
 Convertido en estatua de Amor [...] <sup>85</sup>.

Se un recupero effettivo del testo ovidiano esiste nel brano citato di “El Hada Manzana”, questo si dà esclusivamente sotto la forma di una negatività. L’intertesto biblico opera infatti, rispetto alla visione dell’androgino esposta dal racconto classico e adesso cristallizzata nella corporalità di Eva, un ribaltamento netto di valori. Contrariamente a Ovidio, dove la metamorfosi è vista generalmente come il risultato ultimo e definitivo di un’azione malefica che rompe l’armonia delle leggi naturali<sup>86</sup>, in Herrera y Reissig il risultato è invece diametralmente opposto. I riferimenti alla vicenda biblica spostano la figura dell’androgino da punto conclusivo di un processo di corruzione fino a incaricarlo della rappresentazione di uno stato primordiale unitario e di grazia, che l’ambientazione edenica della poesia esibisce con sufficiente chiarezza. I miti della caduta tornano a segnare in maniera determinante il testo, imprimendogli, innanzitutto per il vigore grammaticale del passato verbale, una fortissima connotazione temporale, di segno opposto a quella che determinava lo stesso motivo in Ovidio.

I due testi che sono stati fino a qui considerati come riferimenti necessari per la lettura di “El Hada Manzana” – il racconto ovidiano e l’episodio evangelico –

<sup>85</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 346.

<sup>86</sup> In questo senso va letto il termine *medicamine* (v. 388), il filtro magico della stregoneria, che chiude l’azione narrata in Ovidio.

coincidono entrambi in un punto essenziale, pur approcciandovisi con intenzioni del tutto differenti. Nei due discorsi, l'androgino assume su di sé il compito di rappresentare una precisa concezione del linguaggio e l'androginità risulta inseparabile da una teoria della nominazione. Nemmeno la poesia herreriana si sottrae a questo tipo di riflessione. La mescolanza delle polarità sessuali nella persona di Eva viene a definirsi, infatti, nei due sensi fisico e linguistico. La «sexual unidad» non può realizzarsi se non a patto di passare a costituire una singolare «palabra de carne», esattamente nel punto in cui la fisicità dei sessi è risolta nel nome sintetico. Nome che, d'altra parte, seguendo il testo biblico, non può che essere riflesso di quella coincidenza che il *logos* divino imprime alle cose e al loro nome nel momento della creazione. L'etimologia della parola ebraica *'ishshah*, letteralmente “donna”, con la quale viene definita Eva nella *Genesi* testimonia proprio di questa iscrizione. Risultato della femminilizzazione morfologica del nome generico *ish*, “maschio”, il termine cristallizza in sé la più profonda essenza di Eva come essere androgino. L'androginità nominativa sintetizza, anticipandolo, ciò che, alcuni anni dopo, Walter Benjamin avrebbe definito come «il puro medio della conoscenza»<sup>87</sup>, elemento in cui parola e oggetto coincidono nella materialità ontologica del nome, ancora libero dalla degradazione storica (post-edenica) del linguaggio<sup>88</sup>.

Nel caso dell'Eva herreriana la riflessione non si arresta in questo punto, nella constatazione degli effetti che la caduta produce sulla lingua, estendendosi, al contrario, fino a tratteggiare una precisa teoria poetica. Sempre nella prima parte della poesia, quando l'incontro di Eva con l'*Hada Manzana*, personificazione del peccato originale, non si è ancora narrativamente concretato, si legge un riferimento diretto alla questione:

Adán me adoraba. Mi cuerpo de casta hermosura,  
Formaba su artístico y único Numen,  
Y el Todo-Resumen  
De todo lo blanco de toda blancura<sup>89</sup>.

Eva, riflesso immediato della purezza edenica, è la diretta e ulteriore rappresentazione di quel *Verbo Amar*, atemporale e divino, che distingue le prose degli *Átomos de luz*. La triplice e ridondante apparizione dell'altro *senhal*, *Todo*, negli ultimi quattro versi citati, non può che rendere evidente, tramite un serrato parallelismo con i frammenti, questa qualità del personaggio. Il motivo della caduta, qui esplicito nei riferimenti alle

---

<sup>87</sup> W. Benjamin, “Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo”, in *Angelus novus*, cit., p. 62.

<sup>88</sup> Sempre Benjamin legge, nella prospettiva delle sue teorie della traduzione, questa degradazione storica delle lingue come effetto primario del peccato originale: «il peccato originale è l'atto di nascita della parola *umana*, in cui il nome non vive più intatto, che è uscita fuori dalla lingua nominale, conoscente, quasi si potrebbe dire: dalla propria magia immanente, per diventare espressamente magica, per così dire dall'esterno. La parola deve comunicare *qualcosa* (fuori di se stessa). Ecco il vero peccato originale dello spirito linguistico» (*ibidem*).

<sup>89</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 347.

Sacre Scritture, deve intendersi in Herrera y Reissig nei termini di una precisa condizione di linguaggio, condizione con la quale ogni pratica di scrittura dovrà necessariamente accettare il confronto. Ma è nuovamente l'ingresso del discorso platonico, come si è visto fondamentale in Herrera y Reissig, a chiarire i termini del problema.

In un altro brano del *Convito*, questa volta affidato alla voce di Aristofane, il filosofo greco riflette sul mito cosmogonico della caduta dell'androgino. Creatura archetipica che riunisce in sé i sessi, l'androgino è in Platone – alla stregua dell'Eva biblica in Herrera – il correlativo di uno stato arcaico di unità:

Primieramente conviene che voi conosciate la natura umana, e i mutamenti ch'ella ha patito. Una volta la natura nostra non era qual'è ora, ma tutt'altra; imperocché prima eran tre i generi degli uomini, non già due come ora, maschio e femmina. E' ce n'era anche un terzo, fatto di tutti e due insieme misti, il quale oggimai è spento, e ne rimane solo il nome. In vero, quest'altro genere era uomodonna; e la figura sua, come il nome, aveva e del maschio e della femmina [...] <sup>90</sup>.

La separazione dell'androgino nelle distinte polarità sessuali segna l'inizio della storia come movimento della frammentarietà, infittendo la trama discorsiva che determina il motivo della caduta in Herrera y Reissig. Il movimento che ne deriva esibisce infatti, certamente, un preciso indice storico, nell'implicare il proprio sviluppo nel tempo, ma, simultaneamente, si caratterizza come un'erotica, data la sua formulazione nei termini di un continuo desiderio dell'altro: «Poi che fummo noi tagliati per lo mezzo, ciascuna metà desiderando la sua compagna, elle si congiungevano, e, gittandosi attorno le braccia e forte avviticchiandosi tra loro per la voglia d'appiccicarsi, si morivano dalla fame e dall'ozio per non voler nulla fare senza l'altra» <sup>91</sup>. Le parti, maschile e femminile, si trovano proiettate, all'interno della relazione dinamica che le coinvolge, nella ricerca amorosa che ciascuna porta avanti nella necessità di rincontrare il proprio elemento complementare, al fine di ricomporsi da ultimo nell'unità perduta: «l'Amore che ci rinfranca nell'antica nostra condizione; l'Amore che, facendo a più potere di due uno, risana la natura dell'uomo» <sup>92</sup>. Herrera y Reissig aderisce totalmente a questa concezione dell'amore, inteso come un movimento di retrocessione temporale verso l'unità e quella dialettica in precedenza descritta non costituisce altro che la modalità attraverso cui tale processo giunge a realizzazione.

Come suggeriscono i versi di “El Hada Manzana”, la dinamica amorosa della quale l'androgino è termine *post* e *ad quem*, fondamento e conclusione auspicata,

---

<sup>90</sup> Platone, *Il convito*, cit., p. 405.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 406.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 407.

acquisirà una rilevanza linguistica assolutamente fondamentale. Secondo il *Convito* platonico, ogni sesso, storicamente situato nel proprio stato di separazione dal suo complemento, costituisce un simbolo: «Ciascuno di noi pertanto è un simbolo (σύμβολον) d'uomo, da poi che, da un che era, fu tagliato in due come le sogliole; e però ciascuno cerca sempre l'altra metà sua»<sup>93</sup>. L'etimologia del termine usato da Platone è sufficientemente chiara. Simbolo – da *sin-ballein* (συμβάλλειν), lanciare insieme, riunire – era nell'antichità ognuna delle due metà di uno stesso oggetto, usualmente un dado, che, nel momento della loro riunificazione, venivano a rappresentare il mutuo legame di coloro che ne possedevano le parti. *Symbolon* è ciò che deve – e vuole – ritrovare il proprio elemento complementare per retrocedere a uno stato precedente di piena significazione. In questo senso può essere letta un'immagine presente in una poesia giovanile di Herrera, “¡Incógnita!”, pubblicata il primo luglio 1898 nelle pagine di *La Razón* di Montevideo, dove il verso viene a situarsi nelle labbra dell'amata, luogo topico dell'unione d'amore, e a connotarsi come motivo di speranza, di ricomposizione:

Hay versos en los pliegues de sus labios,  
Que la esperanza en su sonrisa labra;  
Ni aun su desdén puede causar agravios,  
Y es un himno de aurora su palabra<sup>94</sup>.

Erotismo e poesia sono intimamente connessi e, anzi, condividono una medesima natura. Ancora una volta, la poesia di Herrera y Reissig raccoglierà una traccia gettata dalla poesia europea medievale tornando a concepirsi come corpo<sup>95</sup>. O meglio, la poesia si situerà esattamente nel punto in cui le particelle che la compongono, proprio in quanto *symbola*, prenderanno la forma di una galassia di corpi posti fra loro in relazione di desiderio reciproco. Eduardo Espina, in un bel saggio a corredo dell'edizione della *Poesía completa* curata da Estévez, coglie pienamente la questione quando afferma che, lontano da una qualsivoglia possibilità di delimitare l'erotismo herreriano a un'esclusiva preferenza d'argomento, «la semántica de Eros y la gramática del amor se incorporan al episteme intensivo del edificio versal»<sup>96</sup>, in un meccanismo poetico complesso dove «la materia de las palabras es sexualizada y su calma sistemática es violada»<sup>97</sup>. I termini del discorso, i suoi *symbola*, adesso sessualizzati, vengono proiettati nello schema dinamico

---

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 474.

<sup>95</sup> Discute sulla metafora poesia/corpo in relazione alla lirica provenzale e, in particolare, alla poesia di Arnaut Daniel Giorgio Agamben in “«Corn»: dall'anatomia alla poetica”, in *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Bari, Laterza, 2010, pp. 27-44.

<sup>96</sup> E. Espina, “El deseo a la deriva de sus formas”, in J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 957.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 965.

di quel movimento dialettico teso al recupero della stasi arcaica, manifestando pienamente ciò che Espina riconosce nei termini di un «anhelo de “totalidad”»<sup>98</sup>. Desiderio di ricomposizione che è obbiettivo, dunque, pienamente linguistico e dove il riscatto dell'unità perduta va necessariamente di pari passo con il raggiungimento di un'androginia verbale che è poi l'annullamento di ogni semantica, vista questa come il risultato essenziale della parcellizzazione linguistica del reale.

La poesia deve tendere, per Herrera, verso il traguardo ancestrale di una poesia-pensiero, al raggiungimento di quel «verdadero estilo» che egli stesso definisce come la perfetta «compenetrabilidad hermética y sin esfuerzo de los que llamaremos subestilos, palabra y concepto»<sup>99</sup>. Il discorso poetico, dunque, inteso come un processo conoscitivo dove i termini in gioco non sono tanto dei segni quanto, piuttosto, dei *symbola* presi nel movimento del loro ricomporsi, affinché possa ristabilirsi quel segno unico e unitario dove concetto e parola vanno perfettamente a coincidere, illuminandosi vicendevolmente. Espina si sbaglia, in questo senso, vedendo già nel solo atto di scrittura la risoluzione del desiderio che anima questa ricerca: «el conseguimiento del disfrute es el momento de la escritura realizada; del cuerpo y de la página»<sup>100</sup>. La scrittura è, al contrario, la messa in scena primaria degli elementi e del movimento dialettico che li pone in reciproca relazione. La poesia, nel suo realizzarsi, non implica perciò – o, quantomeno, non necessariamente – che l'androginia semantica possa ristabilirsi. Indica piuttosto un percorso, l'unico, tramite il quale quella condizione può essere ricercata.

L'interazione feconda che in Herrera y Reissig viene a stabilirsi fra diverse parti della tradizione, tanto letteraria quanto filosofica, ha condotto fino alla contemplazione di una struttura di fondo che anima quell'opera. Ha dichiarato il punto dal quale la poetica herreriana prende la voce e ne ha illuminato una prima serie di coordinate essenziali di funzionamento. Ma quei contorni tradizionali che fino ad ora ci si è sforzati di tracciare non vengono esauriti nell'esclusiva attestazione della dinamica dialettica che il testo assume su di sé come carica vitale imprescindibile. In particolare, due sono le direzioni complementari che richiederanno ancora attenzione. Una poetica che affonda le sue basi in quell'erotismo dialettico descritto fino a qui dovrà necessariamente fondarsi sull'assimilabilità del tempo e della degradazione e, come è ovvio, sul movimento opposto di una memoria come processo di retrocessione o, che dir si voglia, di attualizzazione. Inoltre, la temporalità che definisce i termini di quella

---

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 958.

<sup>99</sup> J. Herrera y Reissig, “Syllabus [1]”, in *Prosa*, vol. 2, p. 39, nota 5.

<sup>100</sup> E. Espina, “El deseo a la deriva de sus formas”, cit., p. 971.

dialettica come *symbola* porta con sé la contemplazione di due elementi altrettanto essenziali. Le parti si definiscono innanzitutto nella loro costitutiva pluralità e, inoltre, nella relazione di assenza che tra esse reciprocamente intercorre e che fonda in pieno la dialettica come movimento desiderante. All'orizzonte della scrittura va delineandosi il miraggio di una parola totale che pare assomigliare a quel «lenguaje del paraíso ante la culpa» di cui Juan Zorrilla de San Martín parlerà nella breve nota introduttiva alla sua traduzione del *Cantico dei Cantici* che Herrera y Reissig volle pubblicato fra le pagine del quinto numero della sua rivista<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Cfr. J. Zorrilla de San Martín, “El Cantar de los Cantares”, in *La Revista*, n. 5, 20 ottobre 1899, p. 129.





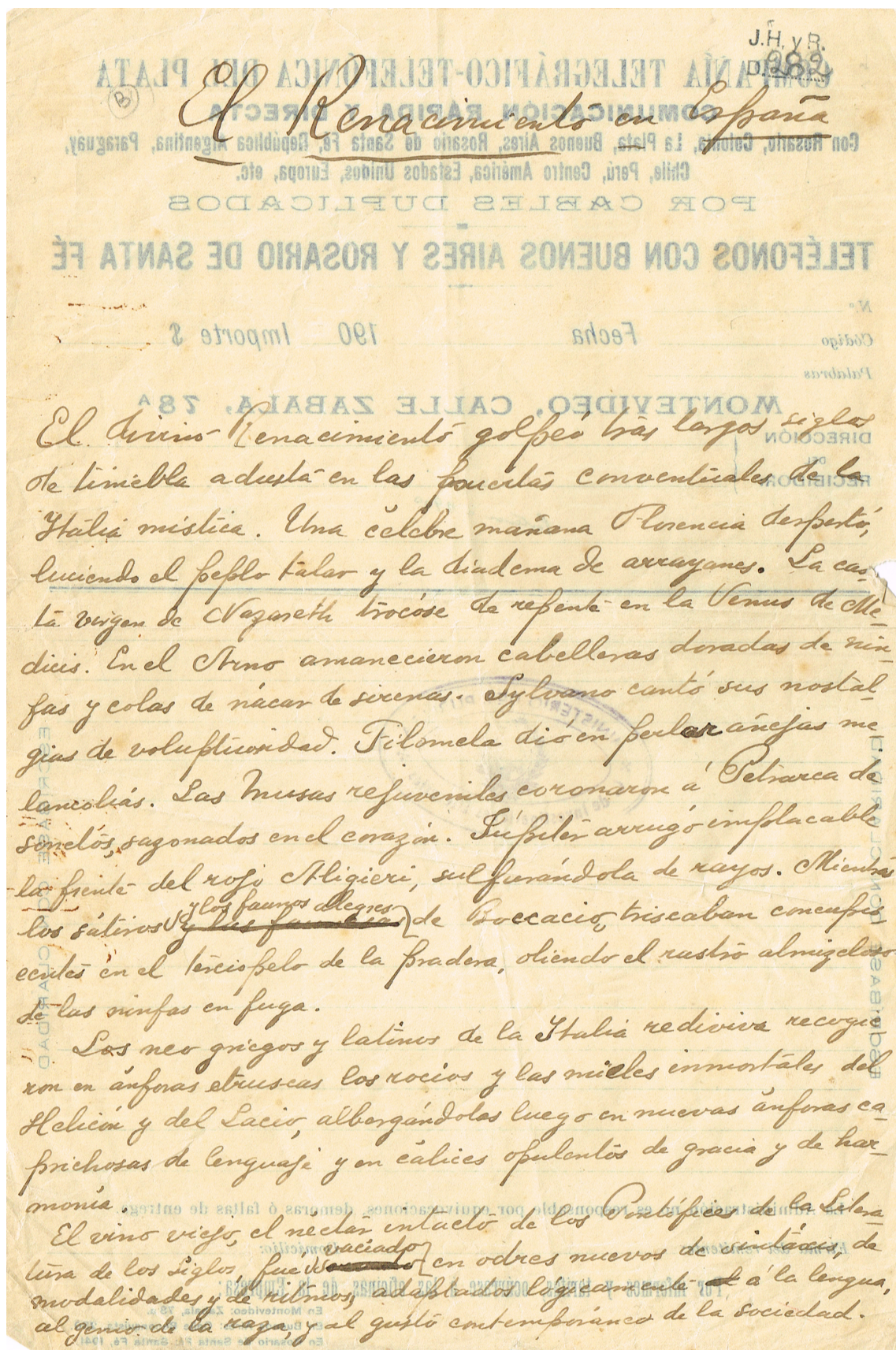


Fig. 1-8: Originale manoscritto di *El Renacimiento en España*, Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay, Archivo 'Julio Herrera y Reissig'.







del gran Theocrito y el caramillo de Mosco. Cien poetas 3/  
de número soberbio y cien prosas elegantes, como algunas  
en su Oterópolis para la chapla de luz nueva y del pive  
inmortal de los dioses. Expone se coliva gloriosamente tra-  
cia la madre de la Poeta, formando por su ofa medi-  
lecta, y tomando incidentalmente de Italia su primer im-  
pulsor avallado y acoso un poper de la melodía y de la  
retórica de sus poetas y formados por oscuras, desde Petrona  
a Moduaro, y desde Boccacio a Alfieri.

Se comenzó - a' lo que parece - cultivando diversos generos  
a la vez, aunque el romance es forzosamente el más antiguo y  
el más español de todos.

el más español de todos.

Porque iremos en desfile glorioso de tres triunfos en todas las formas de composición, durante aquel Gran Siglo y subsiguiente: acaso, conociendo por el teatro con la tragedia y la comedia, y rematando en la Didáctica, según su categoría.

La tragedia no apareció antes del primer tercio del Siglo XVI, con tres estrellas: Vasco Diaz Tanco de Fregenal, don Juan Boscán, y Hernán Pérez de Oliva. Pero las obras de los dos primeros se perdieron o no se imprimieron, aunque Signorelli, el crítico italiano las pone sardónicamente en duda. Mejor suerte cupo a las de Oliva, quien cobró su afición al teatro en Roma, estando al servicio de León X, en aquella esclarecida corte, más pagana que cristiana, a no dudarlo. La congenza de Agamenon, Hécuba (traducción de Eurípides) y algunas otras inspiradas en los antiguos helenos, ponen de manifiesto su vasto ingenio, su buen gusto y su erudición inagotable. Siguiendo el ejemplo de este insigne humanista, traductor de obras maestras que indicaron el buen camino a los dramáticos de su tiempo, aparecen Pedro Simón de Abril con la Medea de Eurípides, en pura dicción castellana que le valió grandes honores, contribuyendo a arraigar más el gusto en el pueblo <sup>de España</sup> por la literatura representada. A mediados del XVI Juan de Matana compuso varias tragedias, con éxito creciente; siendo el primer trágico español que se dedicase a los antiguos alterando el texto de la representación, lo que valió serias censuras, entre ellas las de su amigo y paisano el eminente Lope de la Cueva. En 1577, poco después, cayó el种子 de Antonio de Silva aparecieron dos tragedias <sup>de gallegos</sup> cuyo autor se cree sea un monje muy erudito. Fr. Jerónimo Bermúdez las fue



por no haberse impreso ninguna obra hasta entonces, son consideradas  
como las más antiguas en verso castellano que hayan llegado á nosotros.  
Ambas son originales por el tema y mudanzas en su origen, por  
lo que inspiraron sumo interés. Vióse Castimora (que la despiden  
los portugueses á España, con el coetáneo Antonio Ferreira que puso en  
verso el mismo asunto y por la misma época) esta escrita en endecasí-  
labos sueltos, y se juzga una obra buena por la construcción y por  
la trama. Es la gran tragedia de Bermúdez, que le dió su nombre  
inmortal, pero Castimora es un todo un defecto, absurdo y sin  
interés, <sup>una obra de colegio</sup> que se duda haya sido escrita por el autor de Vióse Castimora,  
de tal manera es afectada, insulsa y torpe.

Desde el año 1580, la tragedia española entró en una nueva  
era, cultivada por altos ingenios, habiendo ya en este tiempo tres  
escuelas dramáticas aisladas entre sí, por falta de comunicación: &  
el teatro de Valencia, <sup>entre ellas</sup> fecundo en excelentes autores, entre los que sobra-  
salieron Cristóbal Virues, honrado por Cervantes en su Viage al Par-  
naso, al lado de otros de mérito y ya célebres, también de Valencia:  
Gillen de Castro, Pedro de Aguilar y Reg de Artimeida. ¶

Virues es la primer celebridad que aparece por este tiempo y  
aunque cometió graves errores de procedimiento, <sup>justo es reconocerle</sup> sus poderosos alcances y su destreza técnica. Sus obras son: Gran Sena,  
Amis, El castigo de la Cruel Casandra, Atila furioso y la Trage-

dia Marcela, con las que contribuyó poderosamente al progreso del teatro español.  
Su contemporáneo y digno de ser su emulo Juan de la Cere-  
ra es otro ilustre trágico, pero adolece también de graves defec-  
tos, siendo el primero, la desorganización de la obra, el haber roto  
todas las reglas, secundado de las monstruosas irregularidades de  
las de Virues. <sup>y sus absurdas licencias</sup> Pertenece a la escuela de Sevilla y autor de  
un libro de preceptos <sup>en verso, al modo de Horacio</sup> sobre el arte de componer que le dió justo re-  
nombre, por ser el primero en su patria que se atreviera á tal aventura.  
Sus errores fueron temidos por otras reglas, tal era su autoridad  
y tan pernicioso fue su mal ejemplo, aunque estaban compensados  
sus malos pasos, <sup>justo es decirlo</sup> con su virtuosa exaltación, que contri-  
buyó á dar á Sevilla una fama imperecedera. Caeva como Virues  
y muchos otros se inspiró en el teatro de Valencia, aunque es propio en la  
exposición y en la fuerza del desarrollo. Sus formidables trage-



Dejese á Cervantes - según la crítica - la pompa y grandeza del  
trái, propia de la augusta gerarquía de la tragedia, por el  
fieri. Racine Corneille y el mismo Voltaire imitaron  
en sus obras, <sup>habiendo seguido</sup> ~~abrazando~~ <sup>los</sup> ~~efectos~~ <sup>movimientos</sup> grandes  
masas y grandes personas luchas psicológicas colectivas, lo que  
da un aspecto magnífico a la representación, de poderosa  
sugestividad, pues, que se imita a los elementos, a los hombres,  
al universo, a la vida misma, en llamante alegoría, en fabu-  
lesca trama, que ya conocieron martin maestro, los juegos  
alegóricos de la infancia del arte. Cervantes fue el primero  
que introdujo en <sup>España</sup> ~~Venezuela~~ las afanaciones de sombras y figuras  
representativas, en concordancia con su fenomenal imaginación y su  
ardiente ardoroso temperamento, lo que dicho sea de paso, está  
de acuerdo con el buen gusto moderno y la verosimilitud, reina  
filosófica, de la escena. Pinciano, crítico español de aquella  
época, fustigaba ya, la introducción de personajes inanimados  
en el teatro, tanto mejor que los contemporáneos y sin ser inflado  
razones. Se juzga, a pesar de los defectos de Argensola y de  
Cervantes, que <sup>las</sup> composiciones teatrales de ambos son de la más  
sobrealienta de su época. A los fines del siglo decimosexto, en  
que apareció un sol <sup>sobrenatural</sup> ~~estremadamente~~ que iluminó toda la  
Europa con su copiosa claridad, eclipsando a sus precursores,  
Virves, Lueva, Antieda, Argensola y Cervantes, que eran por entonces  
los primeros luceros del mundo escénico.

J.H. y R.  
282-4,

Es el <sup>Pompe</sup> ~~fuente~~ de extraordinaria superioridad, único en su género, robusto como una ~~flor~~ y complejo como una cordillera, ~~espuma~~ como una nebulosa, fecundo como el Nilo, arrebata como el Niágara, imaginativo como la Mitología, es el invencible Lope de Vega, dueño de toda la gama ~~de toda la potencia creadora~~ de todas las ~~originalidades~~ del género inventivo y de todas las aptitudes.



lindes para ser el primero entre los primeros de Europa, como <sup>4</sup>/<sub>lo</sub>  
fue realmente, arrasallando todos los teatros, sugestionando con  
su poder todas las inteligencias, edificando un teatro <sup>el mas vasto</sup>  
~~que es comico~~, que le pertenecia y que nadiesa podia <sup>dispa-</sup>  
tarle. <sup>(un grande, como tantos otros grandes)</sup>

Mas su genio era <sup>tan grande</sup> ~~tan~~ <sup>que</sup> ~~for~~ <sup>era</sup> ~~su~~ <sup>suos</sup> ~~errores~~, que  
asi en relacion con la luz son las manchas del sol, y  
las monstruidades de una montaña se hallan en relacion  
con su estatura. Lope que dio vida <sup>cuando mejor florecia</sup> al drama, fue <sup>virtuoso</sup>  
el matador de la tragedia en su <sup>mejor</sup> edad, por lo que  
tanto como aplausos merece reconvencciones oye gran <sup>inferior</sup>  
es gran culpable, idol de su tiempo, dueño sin rival del  
escenario, aclamado y adorado por pueblos y reyes, suellon abso-  
luto de los destinos dramaticos, el mas alto de los hombres de  
su tiempo, que fue Dios un minuto en la Eternidad, para caer  
luego, bajo el ademán severo del la Historia que no perdona  
vanidades ni flaquezas, pues, el, el grande, el unico, el afesta-  
nado, el oportuno, <sup>el dictador de conciencias</sup>, el mas rico en  
genio, el <sup>el mas</sup> sabio, el <sup>el mas</sup> pintor, <sup>el mas</sup> flexible, el <sup>el mas</sup> diestro  
y <sup>que pudo ser asi mismo</sup> <sup>el mas</sup> grande arquitecto del <sup>de la historia</sup> ~~teatro~~ la escena univ-  
sal, vendio su precioso fatinamiento por unas cuantas monedas  
del <sup>aplauzo</sup> ~~moneda~~ vil, prefiriendo <sup>el</sup> ~~un~~ <sup>aplato</sup> de lentejas de un har-  
tazgo de vanidad, <sup>la</sup> ~~y de~~ vana adulacion del necio vulgo,  
al solio olimpico en <sup>Castro</sup> ~~Castro~~ las regiones inmort-  
les, arriba de Dante y arriba de Shaltespeare. <sup>J.H.Y.R.</sup>

Ani se dio al desorden y a una fecundidad sin provecho,  
saliendose de cauce, confundiendo en horrible caos todas las  
Confusiones <sup>echando por tierra todos los limites</sup>, <sup>(en su desprecio por todo lo antiguo)</sup> ~~de las reglas~~ y estragán-  
dolo todo a capricho, sin el mas leve pudor de conciencia.  
En Apeteciendo el aplauso del publico, se dio a <sup>lim-</sup>  
separar vagamente al publico, satisfaciendole en absurdos,  
11



gran número de obras maestras que inundaron toda la 9/  
leales de la Europa.

Pero aun así, fueron escasas las tragedias y se hallan  
como perdidas en un campo vasto. Las 9.<sup>a</sup> Lodovico y  
Eneas, de Lillo de Castro, el Hipólito de Villegas, el Pom-  
peyo de Alfaro, el Hércules furioso y Otelo de Lillo  
de León. En otras obras se encuentran mezclados errores con  
bellezas, aunque <sup>algunas</sup> pocas son felices en los argumentos,  
mereciendo ser imitadas por los extranjeros que se aprovechaban  
ya de la riqueza de la dramática española. Así Cornelle,  
más tarde, se aprovechó de la invención de Diamante y Lillo  
de Castro, siendo Francia la nación que sacó más provecho  
de las obras dramáticas de España en el famoso siglo, como  
nos niegan los más excelsos críticos, hasta Voltaire.

Calderón en sus comedias heroicas. El mayor monarca de  
los, y Beltrana de Texcala, suministró el fondo de la  
Clariane de Tristan y posteriormente de la de Voltaire. Ro-  
brón imitó a Rojas y Cornelle a Calderón en "Estelita  
Todo es verdad y mentira".

Aquí como dice Schlegel en su Curso de Literatura  
Dramática, los franceses imitaron a los españoles, tomando de  
ellos sus convenciones más antiguas. Puede decirse que Castro  
y Calderón formaron discípulos en lo que fue después  
de la primera nación dramática del mundo, en tiempo de  
Luis XIV. Esto es lo consiguió. Los Malibran, Dante,  
Strioslo, en caso.

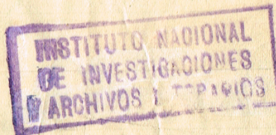
Entre otros dramaturgos Voltaire, Trigueros, Enciso,  
Montalván con La Bando de Verónica que es el más antiguo  
mento de Lodovico y Romeo.



Es que España fue inmensa: Astro de un siglo  
inmenso, Pirámide de la Historia — y las grandezas  
para ser grandezas deben tener deformada-  
des — El genio es desorden, como el océano es  
monstruo. El sol tiene manchas y la mon-  
taña, forobas. Solo las estatuas son perfectas y  
apacibles las medianías. Lope de Vega y Cell-  
derán son las deformidades — monumentos de su  
nación — fantasma que dio gloria a un siglo  
también fantasma. Et España fue un monte  
coloso de la Cordillera eterna que nace en  
Nevada, pasa por Roma y va a morir en  
torre de Eiffel!

ado — Julio Herrera y Reissig —  
des —

Es copia fiel del original —  
cha por Carlos Lloja Rodas



Consignado al fondo final de "El Renacimiento  
en España". — Copia de C. Lloja Rodas. —



Adjetivos		Haber	95
abundante		Virágine - Verde - Verde -	
abundante	f. Cauda que vive en la mano	afrodite - pulchra	
amable		venable	
Amable	ave blanca neg.	aficio	
Bañar		belatice - don Juan Chapet	
Tárrago	multifer	farratice	
Galvánico		genatice	
Lábar		gigantice	
Cávida	movido veur	herfatic	
álago		malchice	
almatice	adusto	nigromatice	
Cáfila		hummatice	
Amatice		onomatice	
eritice	corantes	panematice	
eritice	Parte de la macama - equitice	perlatice	
Erizada	bramante	pragmatic	
Erizada		farandula	
fratice	frío, rojo, ennegrecido, en gracia	lapitajuli	
Panratice	robustamente - Panratice - bucha	pinetice	
Lunatice		clínica	
Panfila	pasado - tinte	de espeta	
fratice		apleptice	
Lafica	de Lazo	excentice	
ombatice	Correspondiente a la sombra	fratice	
		genice	
		hermetice	
		herpetic	
		intermice	
		paupercice	
		salubricice	

Fig. 9: Esempio dei numerosi glossari tenuti da Julio Herrera y Reissig. In questo caso una lista di aggettivi. Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay, Archivo 'Julio Herrera y Reissig'.



## Los martirios de un poeta aristócrata



El poeta Julio Herrera y Reissig, sorrimo del ex presidente Julio Herrera y Obes, saliendo de su famosa torre de Montevideo

—Venga usted á verme. Estoy siempre en la torre. Ya nadie me visita. Venga...

Pat... Verdad. Ya nadie lo visita. ¡Ese abandono será un presagio de laureles futuros! ¡Quién sabe! Tal vez, sí. Quizá, no. Sin embargo, Verisimo nunca tuvo, en América, un hermano mejor. Baudelaire no ha podido dejar hijo más semejante. El diablo, —pero el Satanás artístico de Bois, — tiene en Herrera un devoto sincero. El niño Jesús, puede hallar en él á un rey mago ferviente. Ya véis... Entre tanto, el poeta más raro, el lírico más triste, el pecador más esteta, el jilguero de sangre más azul, el loco más radiante, más fogoso, más bueno y más encantador que haya tenido el Plata, vive, solo, en su torre, allá, en Montevideo... Después de tanto ruido, vive solo. Muy solo. Más solo todavía que los muertos. Por eso, sobre la tumba, — petrificada de silencio y de olvido, — sobre la tumba donde su nombre duerme, ya cadáver, — vibra, — hermosamente porque sueña á resaca, — el amable

latín de los elogios fraternales. Elogios que serán solitarios y que harán reír, con lástimas inútiles, á los calvos sacerdotes de la literatura alcanforada... Es criminalmente abusivo que los perros de la curia profanen con sus dientes el dulce corazón de este pobre cordillero ciego que se muere por exceso de vida, y que vive, en perpetuo pecado, por desprecio á la muerte... ¡Queréis verlo! ¡Queréis oír su voz! ¡Queréis saber lo que dice, lo que piensa, lo que sufre, lo que goza! Bueno. Es fácil. Subid conmigo. Trepemos por la vieja escalera del antiguo palacio. Subid, sin descansar. Por estas escaleras pasaron, hace tiempo, muchas rojas aristocracias falseadas; muchas razas neuróticas ya extintas. De ellas proviene el extraño poeta que vais á conocer. Subid. Ya llegamos. Es aquí. Es esta la famosa Torre de los Panoramas. Entremos... Ved, ahora, cómo el poeta, en una ingenua explosión de bondad, nos recibe. Parece un niño enfermo. Al vernos, vibra todo entero cual una campana que tuviera nervios. Está en la cama. Pocas veces se levanta. Así vive feliz, aunque sufre. Nos habla... Habla de sus versos, de su prosa, de su vida. Y, por fin, nos habla de lo que deseamos que nos hable: del opio, del éter, de la morfina, de sus paraísos artificiales...

—Yo no soy un vicioso. Cuando tengo que escribir algún poema en el que necesito volcar todo mi ser, toda mi sangre, toda mi alma, fumo opio, bebo éter y me doy inyecciones de morfina. Pero eso lo hago cuando tengo que trabajar. Nada más... Se ha formado en torno mío una leyenda bárbara. No. Yo no soy un vicioso. No soy un fanático. Los paraísos artificiales son para mí un oasis. Una fuente de inspiración... Además, la morfina y el opio me

producen un sueño tan encantador, tan placido, tan celestial y tan divino, que bien vale ese sueño un trozo de mi carne; de mi carne burguesa que se conserva aún el asqueroso vicio de comer!... Me dirán que las agonías de Quincey, de Baudelaire y de tantos otros maestros, son buenos ejemplos para no abusar de los



Fumando cigarrillos de opio, según los preceptos de Tomás de Quincey

placeros de la literatura; pero á mí ¡qué pueden importarme los consejos de la gente normal que pesa las palabras, que mide las virtudes y que metediza los enanos de la médula!... Y yo creo que Herrera y Reissig tiene razón. ¡Qué puede importarle al artista la vida geométrica del que no es artista! He dicho artista. Y, en verdad, os repito, que lo es. Sus poesías, — misteriosas como fantasmas, — sus poesías, — oscuras como tormentas, — se iluminan de repente por resplandores de relámpago y por luces de rayos. Sus élogos sin joyas. Su primera composición fué publicada en "La Razón", de Montevideo, por Carlos María Ramírez. Escuchad:

—"Por esa poesía cordilleresca, titulada "Miraje", se me llamó "genio", "imaginación hugoniana" y otros desatinos igualmente agradables. ¡Qué infamia! Eso me dió fama de gran poeta. En 1890 fundé esta Torre de los Panoramas, ómulo de las torres de Babel, de Alejandría, de Pisa, de Babilonia, de Eiffel. Por aquí pasaron todas las personalidades del país y muchas del extranjero. Yo era el Bautista. Mi gloria mayor consiste en haber revelado á Montevideo los refinamientos literarios de París. Tuve popularidad de poeta exquisito. Fui un poeta de la aristocracia encajado en pleno campamento chorrado. ¡Esto no debí de ser un hermoso espectáculo!... "Revue des revues" ha publicado varios trabajos míos. Aun no soy diputado. Ni siquiera cónsul... Vivo en plena lujosa miseria, comiéndome mis títulos aristocráticos. El progreso no existe para los artistas en esta ciudad colonial, jesuítica, mongólica por excelencia. Así, ¿para qué escribir? El país, literariamente, es sordo-mudo. ¡Oh, paradoja de la literatura, en un cementerio de almas!..."

Y la voz del poeta, suave, melodiosa como la de un niño ó como el rugido de un león que está muy viejo, prosigue destruyendo ídolos, estatuas, fetiches... Es un aristócrata. Sangre de reyes españoles circula por sus venas. ¡Dios! nase que también los moros tuvieron algo que ver con su abolenzo. Pero él dice: —"Soy un bohemio. Por eso, todos los días, converso en cuartos de hora con la muerte..." Después, enmudece. No dice nada más, porque es innecesario...

Juan José SOIZA REILLY.



El artista dándose inyecciones de morfina antes de escribir uno de sus más bellos poemas pastorales



En los paraísos de Mahoma, bajo la influencia del éter, de la morfina y del opio

Fot. de CARAS Y CARRETAS.

Fig. 10: Pagina dell'intervista rilasciata da Julio Herrera y Reissig a Juan José Spiza Reilly per la rivista Caras y Carretas.



Fig. 11: Santiago Rusiñol, *El jardín abandonado*, 1898. Collezione privata.





Fig. 12: Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx*, 1864. New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 13: Fernand Khnopff, *Un Ange*, 1889. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.



Fig. 14: Fernand Khnopff, *Des caresses, ou l'Art, ou le Sphinx*, 1896. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

## PARTE TERZA

### RIFRAZIONI





I

*Soglie II*



*Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.*

STEPHANE MALLARMÉ

## I

Nella sua escursione fra la selva delle *Categorie italiane*, Giorgio Agamben rintraccia nel *Canzoniere* petrarchesco una scollatura radicale dai binari che avevano indirizzato fino a quel momento la poesia lirica medievale. Il libro di Laura apre un campo enunciativo del tutto inedito rispetto a quello attraversato sia dalla letteratura trobadorica che dalle sue successive modulazioni stilnoviste. Anche nel caso della poesia dantesca non si tratterebbe, infatti, tanto di un segno di rottura operato nella superficie dell'immediato passato provenzale, quanto piuttosto di un denso movimento di continuità, seppur già orientato verso spazi non ancora esplorati. Sull'esperienza del *Canzoniere*, invece, Agamben non pare avere dubbi e, mosso da una riflessione sul titolo del libro petrarchesco, nel confronto con la *Vita nuova* dantesca, segnala come

nella *Vita nuova*, Dante gioca consapevolmente sul titolo dell'opera, in modo che sia in essa impossibile decidere una volta per tutte fra il vissuto e il poetato, tra il *libro* della memoria (in cui sta scritta la rubrica *Incipit vita nova*) e il *libello*, in cui il poeta trascrive ciò che il lettore leggerà. La rubrica *Vita nova* delimita, cioè, un indecidibile fra vissuto e poetato. Si consideri, invece, il titolo autografo del canzoniere petrarchesco: *Franceschi Petrarchae laureati poetae rerum vulgarium fragmenta* (nell'autografo chigiano *fragmentorum liber*). Qui l'autore, raccogliendo le poesie nella silloge che noi siamo abituati

a considerare impropriamente come «l'avventura organica di un'anima», le allontana dal vissuto con un deciso gesto apotropaico: si tratta soltanto di «frammenti in lingua volgare». Non si poteva dire in modo più chiaro che l'universo poetico da cui era nato il progetto provenzale e stilnovista era ormai rotto e congedato per sempre (al termine, che suona così moderno, *fragmenta*, occorrerà restituire il suo senso originale di frantumi, di resti di un'unità perduta, come in Isidoro XX, 2, 18: *fragmenta, quia dividitur ut fracta*). Definitivamente divaricato il dettato trobadorico, la vita sta ora da una parte e la poesia, dall'altra, è soltanto letteratura, lutto per l'irremissibile morte di Laura<sup>1</sup>.

Il divario che il *Canzoniere* segna nella traccia della poesia medievale è quello di uno spostamento radicale del campo d'azione destinato alla lirica amorosa: dall'indecidibilità fra vita e poesia, Petrarca opera l'esclusione senza indugi della prima a netto favore della seconda. Ciò che si deve domandare alla situazione rintracciata da Agamben è però, innanzitutto, in che cosa consista la natura di quella discontinuità che tanto nettamente oppone la poesia di Petrarca a quella dantesca, e che consente di spezzare e di sancire come ormai terminata, nell'organismo dei 366 componimenti che formano i *Fragmenta*, una tradizione così imponente come quella medievale.

## II

Che un primo colpo giunga, alla tradizione poetica provenzale, proprio da quel Dante che nel solco fertile dei dettati trobadorici situava ancora la propria esperienza di poeta lirico risulta ormai ampiamente attestato dalla critica. La morte di Beatrice sembrerebbe effettivamente segnare il passo che getta alle spalle le esperienze medievali per aprire il campo alla lirica moderna<sup>2</sup>. Cantare l'amata defunta contravveniva e rovesciava, infatti, i codici standardizzati dell'amore cortese, proiettando all'interno del paradigma sociale della *cortezia*<sup>3</sup> l'inedita e prorompente «affettività del singolo»<sup>4</sup> che nel discorso della

---

<sup>1</sup> G. Agamben, "Il dettato della poesia", in *Categorie italiane*, cit., pp. 80-81.

<sup>2</sup> È la conclusione cui giunge Roberto Antonelli nel suo "La morte di Beatrice e la struttura della storia", in M. Picchio Simonelli (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, Firenze, Cadmo, 1994, p. 54.

<sup>3</sup> Sulla dimensione sociale dell'amore cortese riflette ampiamente Denis de Rougemont in *L'amore e l'occidente. Eros morte abbandono nella letteratura europea*, Milano, BUR, 1996. Si vedano in particolare le pagine 76-79. Nei termini di un preciso codice di condotta sociale deve leggersi proprio il termine *cortezia*, sublimato eccezionalmente nel concetto di *jovens*: «Per riassumere, il concetto di *jovens* equivale a un insieme di qualità morali e cavalleresche, completate dal sentimento e dai doveri che impone la *fin'amors*, nei termini in cui la concepiscono i trovatori. *Jovens* è dunque, in fin dei conti, la realizzazione perfetta dell'ideale della *cortezia*» (M. Lazar, *Amour courtois et "fin'amors" dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, Parigi, Librairie C. Klincksieck, 1964, p. 42). Sull'argomento il riferimento essenziale è quello di Erich Köhler, *Sociologia della fin'amor*, Padova, Liviana, 1976.

<sup>4</sup> M. Santagata, "Il lutto del rimatore", in *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa da Dante a Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 65.

memoria incontrava la propria manifestazione più adeguata. Sarebbe però inesatto affermare che con Dante si aprono alla poesia le porte dell'assenza. La componente fantasmatica, più volte emersa come tratto caratterizzante l'insieme della poesia medievale, incontrava la sua base più profonda proprio nell'autonomia dell'immagine d'amore dall'oggetto reale dal quale essa scaturiva. L'amore era sempre amore dell'immagine e l'immagine, sempre, proiezione di un'assenza. Da questo punto di vista, la mancanza che la morte di Beatrice rappresenta richiede ulteriori riflessioni. Se essa costituisce una frattura con la tradizione precedente, il suo senso più pieno non pare però distanziarsi troppo da una generale visione di fondo che percorre, unendole, la poesia di Dante e dei provenzali. L'azione dantesca, più che contraddire l'esempio cortese, lo svolge in sensi differenti. La morte di Beatrice si fa così il segno di uno spostamento che si opera nel passaggio da una poesia essenzialmente civile, come era quella dei trovatori, a un progetto di poesia religiosa che troverà nella *Vita nuova* il suo momento più alto. La direzione del movimento non cambia però la sostanza dell'enunciazione; non muta cioè la direzione di quel rapporto stretto che il testo intrattiene con la realtà – il suo elemento parodico<sup>5</sup> – e che distingue allo stesso modo le liriche provenzali e dantesca.

La morte di Beatrice, piuttosto che sancire il trionfo del lutto, è invece, in Dante, un evento positivo e dai tratti certamente provvidenziali; più che imporre un inderogabile ripiegarsi del discorso nel campo del rimpianto elegiaco e della memoria che lo segna, come retrocessione tutta soggettiva verso un passato ormai chiuso, «nelle rime posteriori alla morte di Beatrice», come appunta Santagata, «il vettore è orientato verso l'alto e verso il futuro»<sup>6</sup>. La morte non è altro che una tappa necessaria verso la beatificazione dell'amata, intenzione che, pienamente realizzata fra le pagine della *Vita nuova*, ribadisce con forza il progetto di una poesia che si concepisce come parte integrante della realtà. Il gesto dantesco muove certamente al di là della poesia cortese ma solo per rielaborarne, alla luce dell'esperienza religiosa della quale il lutto è una tappa essenziale di realizzazione, i cardini fondanti. Più che l'ingresso a pieno titolo di un soggetto forte nella prassi poetica, Dante ne ribadisce la marginalità, rilegandone il ruolo all'interno di dinamiche di ordine certamente extra-individuale. Marco Santagata annota, in questo senso, che

---

<sup>5</sup> Si intende parodico nel senso elaborato da Giorgio Agamben nel suo "Parodia": «La parodia non solo non coincide con la finzione, ma ne costituisce l'opposto simmetrico. [...] se la finzione definisce l'essenza della letteratura, la parodia si tiene per così dire sulla soglia di questa, ostinatamente protesa fra realtà e finzione, fra la parola e la cosa» (G. Agamben, *Categorie italiane*, cit., p. 128).

<sup>6</sup> M. Santagata, "Il lutto del rimatore", in *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa da Dante a Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 79.

nella poesia medioevale la morte della donna amata provocava, quasi di necessità, la fine del canto del poeta-amante: la pratica della poesia come mezzo di comunicazione sociale non lasciava spazio a una lirica amorosa che avesse perduto il suo oggetto. In tutto il grande corpus trobadorico e italiano prima di Dante sono pochi, per non dire pochissimi, i componimenti che registrano la morte di una donna amata. E anche quei pochi, divisi sostanzialmente tra *plactus* e *improperium*, sono isolati all'interno della produzione del loro autore. Prodotti estemporanei che mai accennano ad aggregarsi in serie e tanto meno a configurare un ciclo funebre. Il codice cortese prevedeva l'amore da lontano e ammetteva quello per una sconosciuta, ma non consentiva il persistere di un rapporto fondato sulla memoria e sulla fedeltà a un fantasma. Questo rapporto avrebbe contraddetto la dimensione pubblica di una poesia che regolava più la sfera del comportamento che quella degli affetti. Perfino il poeta che può essere considerato l'inventore del genere "lirica in morte", e cioè Dante, imposta i suoi componimenti essenzialmente sulla tonalità del compianto: egli ha aperto una strada, ma ne ha percorso solo un breve tratto<sup>7</sup>.

La scoperta dantesca della lode, che, «staccando il nome dalla creatura mortale che lo porta, ne raccoglie l'essenza beatificante»<sup>8</sup>, viene a situarsi proprio nel programma retorico di una marginalizzazione del soggetto, a favore di una protagonizzazione sempre crescente dell'*altro*, del tu, che già aveva distinto la lirica trobadorica, e che conferma, ancora una volta, la volontà di inserimento della voce nel contesto più ampio di un ordine esteriore alla situazione della poesia, civile o religioso che esso sia<sup>9</sup>. Se Dante inaugura il motivo della morte dell'amata nella poesia occidentale, il compito di svolgerlo verso una definitiva rottura con le esperienze medievali sarà affidato in pieno proprio al *Canzoniere* petrarchesco.

---

<sup>7</sup> M. Santagata, ««Io» e «tu» fra Stilnovi e Petrarca», in *I due cominciamenti della lirica italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, p. 85.

<sup>8</sup> G. Agamben, «Parodia», cit., p. 128.

<sup>9</sup> È ancora Marco Santagata che si sofferma su quest'aspetto della lirica medievale, intesa come un programma di *occultamento dell'io*: «Nei testi amorosi, però, i rapporti tra i fattori della triade destinatario, messaggio, destinatario, se paragonati a quelli vigenti nei coevi componimenti politici, morali, dottrinali, appaiono vistosamente scompensati. La focalizzazione, qui, è sull'oggetto d'amore. È la dama a tenere il centro del discorso: sia direttamente, come oggetto di lode o di riprovazione, sia indirettamente, come punto di irradiazione degli effetti fisici e psicologici che l'amante registra su di sé e dentro di sé. Ciò di cui il discorso lirico-amoroso parla viene così a sovrapporsi e a coincidere con la persona a cui parla. Fra le numerose conseguenze che tale sovrapposizione produce sull'assetto testuale di particolare rilievo è il depotenziamento della funzione dell'io. Molti, moltissimi componimenti sono caratterizzati da una sorta di eclissi dell'io, ridotto a essere, passivamente, l'oggetto sul quale si scaricano gli effetti negativi o positivi che promanano dalla dama, la quale giunge così a ribaltare, nella dinamica sostanziale del discorso, il ruolo linguistico-retorico di destinataria. In gran parte della lirica amorosa l'io è poco più di una funzione grammaticale, un pronome privo di un vero potere referenziale, perché è senza corpo, senza storia e, spesso, senz'anima. Chiunque potrebbe essere il referente di un io che in realtà parla come un "noi", chiunque, ben inteso, appartenga alla specie degli innamorati di cui esso è un anonimo ma esemplare esponente» (M. Santagata, ««Io» e «tu» fra stilnovi e Petrarca», cit., p. 74).

### III

Con tutta probabilità, è nelle glosse ungarettiane alla poesia del Petrarca dove emerge con maggiore nitidezza la natura più profonda di quel movimento di discontinuità e rottura con il sostrato medievale che il poeta di Laura progetta e porta a compimento. La peculiarità dell'opera petrarchesca è di tale rilevanza che Ungaretti non può esimersi dall'attestarla come un'esperienza fondante – forse la più essenziale – della moderna sensibilità occidentale. In questo senso, tutta la letteratura moderna che da quella cultura germoglia nel corso dei secoli, «sino al romanticismo, con Mallarmé e Valéry»<sup>10</sup>, non può emergere a una piena leggibilità se non nel confronto attivo (che va inteso nei due sensi, come allontanamento o come sostanziale recupero) con il complesso discorso intrapreso dall'intellettuale aretino, cui i *Fragmenta* fanno capo. Cosa intenda con questo Ungaretti, quale elemento egli rintracci nell'opera del Petrarca in grado di considerare concluso l'immediato passato dantesco, è evidente in una lezione brasiliana del 1937:

Per renderci conto dell'importanza del Petrarca basterebbe mostrare il mondo diversissimo che egli anima in confronto a quello di Dante, a poche decine d'anni di distanza [...] Per Dante il concetto del mondo è ancora medievale: c'è una scala da salire che va dagli abissi alla purezza. [...] Per il Petrarca invece il bene e il bello e il buono non sono di questo mondo; alcune epoche ne hanno avuto un'idea; ma epoche del passato. [...] Il Petrarca [...] c'insegna: le nostre azioni – tutte – non possono diventare oggetto della nostra esperienza se non sono prima divenute passato. Non potrei nemmeno esprimere la parola che ora vi dico, se prima non l'ho pensata, se non ha un passato – sia pure esso, brevissimo, fulmineo – da racchiudere. Dunque tutta l'esperienza umana, tutto il sapere dell'uomo è passato. Umanità vuol dire conoscenza del passato. Amore di Laura vuol dire amore del passato: memoria. Con il Petrarca, per uscire dai propri limiti temporali l'uomo non dispone più del rapporto col divino. L'idea di perfezionamento morale, cede il passo all'idea di memoria<sup>11</sup>.

Se amare Laura, come nelle parole di Ungaretti, significa amare il passato, si dovrà allora ragionare su cosa significhi, in questa forma del pensiero, amare Laura nonostante la morte, amare, cioè, il passato come un tempo ormai definitivamente chiuso.

Fra il 1347 e il 1353 l'Europa è devastata dalla peste. La calamità, che cancellerà circa un terzo della popolazione continentale, segna uno sconvolgimento socio-culturale tale da indurre a considerare la *mors atra* come il termine conclusivo

---

<sup>10</sup> G. Ungaretti, "L'esportazione letteraria", in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974, p. 141.

<sup>11</sup> G. Ungaretti, "Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca", in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 550-551.

dell'età medievale<sup>12</sup>. Il 6 aprile 1348 muore di peste Laura Colonna, amore giovanile del Petrarca, e nel luglio di quello stesso anno Giovanni, padre di Laura e protettore avignonese del poeta. I due lutti non dovettero rappresentare, per l'autore dei *Fragmenta*, niente di simile ad «accadimenti sconvolgenti, di quelli che impoveriscono e incidono nell'anima»<sup>13</sup>. L'infatuazione biografica per Laura risaliva alla giovinezza e al primo periodo avignonese del poeta (il primo incontro è del 6 aprile del 1327), mentre il sodalizio con Giovanni era ormai nei fatti chiuso al momento della morte di quello. Questi lutti tuttavia, seppur non determinanti nella sfera degli affetti personali, avrebbero dovuto assumere un ruolo centrale nel pensiero dell'umanista Petrarca tramite la loro trasfigurazione a simboli culturali di un cambiamento tanto netto come era quello che le società medievali stavano subendo sulla scia dell'epidemia. La tragedia della morte che, più che un fatto privato, assurgeva quindi al grado di paradigma stesso dell'esistenza e del quale la peste non costituiva che una manifestazione tangibile, concreta e rappresentativa, fornirà al poeta l'occasione per una rielaborazione dei dispositivi culturali che, imperanti nell'età medievale, ne regolavano ancora profondamente la poesia lirica.

Forse in nessun altro luogo come nella lettera "Ad Socratem suum" che apre le *Familiares* Petrarca è più esplicito riguardo alla propria concezione del tempo, che in quelle circostanze giunge a maturazione: «Il tempo, come si suol dire, ci è scivolato fra le dita; le nostre antiche speranze sono sepolte con gli amici. È il 1348 che ci ha reso poveri e soli»<sup>14</sup>. L'immagine liquida del tempo che scivola, e che Ungaretti rileggerà come lo scioglimento di un blocco di ghiaccio<sup>15</sup>, altro non è che la critica aperta di un paradigma concettuale che impregnava di sé la cultura medievale più prossima a Petrarca e, di riflesso, l'intera opera dantesca. Gli sconvolgimenti sociali, economici e culturali che la *mors atra* impone alla civiltà europea del XIV secolo costringono ad affrontare il nodo, adesso fin troppo evidente nella propria artificialità concettuale, di una storia intesa unicamente come progressiva ascensione verso l'alto e il futuro. Laura,

<sup>12</sup> È la proposta che si legge nel lavoro dello storico David Herlihy *The black death and the transformation of the West*, Cambridge; Londra, Harvard University Press, 1997.

<sup>13</sup> M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 18. In questo stesso lavoro Santagata riflette ampiamente sulle circostanze storiche che indussero Petrarca a intraprendere la stesura delle sue opere fondamentali, *Familiares*, *Secretum* e, ovviamente, il *Canzoniere*. Si veda a questo proposito il capitolo primo, "Antefatti", pp. 15-39.

<sup>14</sup> «Tempora, ut aiunt, inter digitos effluxeront; spes nostre veteres cum amicis sepultae sunt. Millesimus tectesimus quadragesimus octavus annus est, qui nos solos atque inopes fecit», F. Petrarca, *Familiares*, I 1, 1-2.

<sup>15</sup> «Per il Petrarca il tempo cristallizzato ch'era l'eterno, si sgela, è un cristallo che si sgela, che fluisce, che torna ad essere tempo, che fluisce come nella realtà fluisce, non come acqua, ma meno ponderabile d'un fumo. Il mondo delle cose, il mondo esteriore cioè, il mondo oggettivo, è tempo, come è tempo il mondo soggettivo, come siamo tempo noi stessi» (G. Ungaretti, "Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca", cit., p. 554).



elevata a simbolo di uno stato arcaico e perduto, diviene il mezzo con il quale contestare la monolitica eternità cui tende inesorabile il progetto dantesco. È infatti nell'ambito di un simile scarto che la temporalità può solo essere intesa, adesso, nei termini di una caduta, di un processo degenerativo che, attraverso la povertà e la solitudine che produce, coincide esclusivamente con l'inarrestabile reiterazione della perdita e del lutto. All'interno di queste coordinate, la simbologia della quale la Laura poetica viene a caricarsi acquisisce il suo senso più profondo: «il rapporto, dal Petrarca in poi, non è più fra l'uomo e l'eterno, ma fra il proprio tempo, il tempo della propria vita cioè, e il tempo»<sup>16</sup>. Ogni rapporto del soggetto con il mondo si misurerà, da questo momento in avanti, dentro i limiti d'azione di una memoria.

In un passo del libro secondo del *Secretum*, Agostino ammonisce Francesco sulla irrimediabile caducità del corpo: «d'altra parte che il povero fiore del corpo sia cosa caduca e prossima alla morte – se mai mancassero gli altri innumerevoli argomenti – te l'avrebbe dovuto dire con maggior chiarezza della luce lo scorrere del tempo, uno scorrere senza riposo, che giorno dopo giorno ci strappa sempre qualche cosa»<sup>17</sup>. «Il rumore di fondo» dell'opera petrarchesca, cristallizzato nella sentenza di Agostino, è, per l'appunto, «la percezione del velocissimo trascorrere del tempo»<sup>18</sup>. L'inesorabilità della caduta storica andrà a segnare così il *Canzoniere* nei suoi momenti chiave. Nel sonetto 272, ovvero nella parte iniziale della sezione *in morte* di Laura, il tema ritorna, con forte insistenza, ad aprire il componimento:

La vita fugge e non s'arresta un'ora,  
E la morte vien dietro a gran giornate,  
E le cose presenti e le passate  
Mi danno guerra, e le future ancora<sup>19</sup>.

La quartina riproduce specularmente le parole di Agostino, svolgendone in senso del tutto logico le conseguenze. Passato, presente e futuro vengono qui riuniti in costellazione, in un insieme organico e inscindibile che incontra nel filo conduttore del rimpianto la sua *ratio* più profonda. Ciò che unisce i tre momenti è uno stesso senso di perdita: se il passato è ciò di cui si celebra continuamente il lutto, il presente e il futuro sono quindi i momenti di quella luttuosa celebrazione. Anche se l'apertura verso l'avvenire è certamente contemplata, questa può leggersi solo nei termini di un continuo

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> «Atqui huius quoque caducum fore precipitemque flosculum, etsi alia, que innumerabilia sunt, argumenta cessarent, ipse tibi etatis irrequietus cursus, per singulos aliquid decerpens dies, luce clarius ostendere debuisset» (*Secretum*, II, 12).

<sup>18</sup> P. Vecchi Galli, "Introduzione", in F. Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 16.

<sup>19</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori, 1996, p. 1097. D'ora in avanti le citazioni dai *Fragmenta* si intendono fatte da questa edizione.

ripiegamento dello sguardo nel tentativo disperato di osservare ciò che, nell'oggi che è sempre condannato a divenire un domani, si dà esclusivamente nei termini di una mancanza costitutiva. Presente e futuro sono i tempi nei quali la perdita risulta essere, inesorabilmente, l'elemento centrale.

#### IV

Discutendo con Francesco del suo amore per Laura e delle conseguenze spirituali che quello comporta, Agostino coglie l'occasione per precisare la natura sacrilega di quel sentimento, identificandolo con il più grave atto di spergiuro:

Non c'è nulla che porti alla dimenticanza e al disprezzo di Dio come l'amore per i beni terreni e che voi – badate bene – con nome proprio chiamate Amore e persino Dio, che è il più grave dei sacrilegi. Forse lo si fa per dare un alibi celeste ai deliri terreni e giustificare una colpa enorme con una specie di impulso di natura divina<sup>20</sup>.

Poco prima Agostino aveva già sgombrato il campo per questa sua definitiva condanna:

Ella ha allontanato il tuo animo dall'amore delle cose celesti e dal Creatore l'ha rivolto al desiderio della creatura: e questa, e solo questa, è sempre stata la via più rapida alla morte. [...] Mentre ogni creatura deve essere amata per amore del Creatore, tu invece, preso dal fascino della creatura, hai amato il Creatore non come si conviene, ma ammirandone soltanto il suo artefice, quasi non avesse creato nulla di più bello. E sì che la bellezza corporea è l'ultima delle bellezze<sup>21</sup>.

Attraverso un'intensa intertestualità, che dalle *Confessioni* agostiniane rimanda alla *Lettera ai Romani* di San Paolo (1, 25)<sup>22</sup>, le tesi del teologo sembrano ancor di più allontanarsi dalla loro condivisione da parte dell'autofinzionale Francesco. Agostino rintraccia nel sentimento d'amore il frutto di un processo di degenerazione metonimica per il quale il culto della divinità degrada nel culto della singola creatura. Che Francesco

---

<sup>20</sup> «Nichil est quod eque oblivionem Dei contemptumve pariat atque amor rerum temporalium; iste precipue quem, proprio quodam nomine, Amorem et, quod sacrilegium omne transcendit, Deum etiam vocant, ut scilicet humanis furoribus excusatio celestis accedat fiatque divino instinctu scelsus immane licentius» (*Secretum*, III, 29).

<sup>21</sup> «Ab amore celestium elongavit animum et a Creatore ad creaturam desiderium inclinavit. Que una quidem ad mortem fuit via. [...] Quia cum creatum omne Creatoris amore diligendum sit, tu contra, creature captus illecebris, Creatorem non qua decuit amasti, sed miratus artificem fuisti, quasi nichil ex omnibus formosius creasset, cum tamen ultima pulcritudinum sit forma corporea» (*Secretum*, III, 20).

<sup>22</sup> In una citazione quasi esatta, si legge nelle *Confessioni* a proposito della stoltezza delle scienze: «Non conoscono la via [i filosofi], cioè il tuo Verbo, per mezzo del quale Tu creasti quello che è oggetto dei loro calcoli. [...] Non conoscono il cammino per cui scendano da se stessi a Lui e risalgano a Lui, per mezzo suo. Non conoscono questo cammino, e si credono eccelsi e scintillanti come stelle: ed ecco, precipitano al suolo e l'oscurità avvolge il loro cuore fatuo. Ci danno molte notizie sulle creature, ma non ricercano, in umiltà, la Verità, artefice delle creature. [...] fanno della verità menzogna e si prostrano alla creatura invece che al creatore» (*Le confessioni*, V, 3).

abbia un'opposta concezione del proprio amore per Laura è esplicito già nella diretta risposta alla sentenza di Agostino, dato che, afferma il primo, «l'amore per lei mi ha indubbiamente consentito di amare Iddio»<sup>23</sup>. La canzone 360 dei *Fragmenta* torna sulla questione, quasi in conclusione del travagliato percorso del libro, per ribadire con forza l'opposizione alla condanna di Agostino. L'amore per Laura, le cui bellezze non possono che rimandare a una bellezza altra, più elevata, della quale essa stessa risulta essere l'emanazione diretta, costituiscono il tramite più immediato per recuperare quella bellezza primigenia. Le «cose mortali», delle quali l'amata è la manifestazione più grandiosa, sono, propriamente, la «scala al Fattor»<sup>24</sup>.

L'amore, per come è presentato dal *Secretum* e ribadito dalla canzone, sembra suggerire un'aperta contraddizione con la precisa percezione del tempo osservata in precedenza con l'aiuto delle parole ungarettiane. Se Laura, per il poeta del *Porto sepolto*, non poteva essere intesa nella sua piena portata simbolica al di fuori della relazione che nel *Canzoniere* si stabilisce fra essa e un passato irrimediabilmente perduto, la contestazione fatta ad Agostino nell'ultima citazione dal *Secretum* parrebbe, al contrario, suggerire un'apertura del sentimento verso un futuro, in parte analogo all'eternità della quale Dante caricava la sua Beatrice. La *scala*, che già suggerisce un movimento ascensionale piuttosto che un'inesorabile caduta, coinciderebbe quindi con un cammino di redenzione di cui Laura costituisce il punto cardinale. Le due letture, per quanto apparentemente contraddittorie, esibiscono però una discordanza netta solo se misurate con categorie morali che già non appartengono più al Petrarca, ovvero, espropriandole dal particolare discorso della memoria che i *Fragmenta* intraprendono. La «scala al Fattor» può reintegrarsi in un programma salvifico di matrice religiosa solo nel momento in cui la Laura petrarchesca venga fatta coincidere specularmente, cosa d'altra parte impossibile, con la Beatrice della *Vita nuova* o della *Commedia*<sup>25</sup>.

Le minuziose letture di Santagata hanno dimostrato un'essenziale ambiguità morale del *Canzoniere*. Il libro non trova di fatto conclusione né nella realizzazione del programma agostiniano, attraverso il superamento del desiderio e il ricongiungimento puro con Dio, né, d'altra parte, nella definitiva e smodata accettazione di ciò che stoicamente era stato valutato come «error»<sup>26</sup>, dello stesso sentimento d'amore. L'indecidibilità fra i due percorsi segnerà il passo del libro, sviandolo in certa misura dal progetto originario che lo avrebbe voluto come il cardine di un'autobiografia fittizia

<sup>23</sup> «Deum profecto ut amarem illius amor prestitit» (*Secretum*, III, 20).

<sup>24</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, p. 1366.

<sup>25</sup> Come annota Santagata, «la morte di Laura è vissuta come perdita irreparabile, non come l'evento che apre un'altra e diversa storia spirituale» («Introduzione», in F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. LXXXV).

<sup>26</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 5.

incentrata sul motivo stoico della *mutatio vitae*<sup>27</sup>: «nostalgia e rimpianto, vergogna e pentimento sono coppie la cui antitetività resiste a ogni volontaristico progetto di conciliazione o di superamento»<sup>28</sup>. Che il cambiamento auspicato non fosse destinato a realizzarsi, era per altro già implicito in quel «quand'era in parte altr'uom da quel ch'ì' sono»<sup>29</sup> del sonetto proemiale del libro. D'altronde, se questo fosse stato il reale scopo dell'opera, Petrarca aveva a disposizione, adagiati nella tradizione poetica a lui più immediata, tutti i mezzi per raggiungerlo. L'esperienza della *Vita nuova* era ben presente nella mente dell'aretino al momento di riordinare i suoi *fragmenta* e la canonizzazione di Beatrice che Dante vi mette in atto era sì una strada percorribile, ma che di certo non interessava al Petrarca.

La contraddizione emersa fin qui si risolve soltanto se la si svolge, nuovamente, nel solco di una linea temporale che collega passato e presente secondo un principio di degradazione: «non vi è al mondo per l'uomo alcuna stabilità, ma solo corsa e caduta e alla fine il precipizio»<sup>30</sup>. Il *Fattor* verso il quale Laura si costituisce come unico percorso praticabile non va dunque inteso in termini propriamente divini quanto piuttosto, etimologicamente e genericamente, come luogo di provenienza. La scala, lontano dal costituire un punto di ascesa, è piuttosto il ripiegarsi circolare del tempo su se stesso, nell'accesso effimero che fornisce, una volta che sia stato messo in atto il difficile compito affidato alla memoria, alla dimensione perduta del passato. Solo in questo senso l'amore per Laura, fermamente condannato dall'*exemplum* eminente di Agostino, può riacquisire una polarità pienamente positiva. Amare Laura come l'immagine di una perdita implica necessariamente allontanarsi da un progetto di salvezza teso all'eternità divina. L'amata non sarà quindi più, come Beatrice, «scala per salire al cielo ma catena che tiene avvinti alla terra»<sup>31</sup> e l'amore non più un percorso di purificazione spirituale quanto, piuttosto, lo stazionamento stesso del desiderio nella propria contemplazione nostalgica dell'oggetto perduto. E sarà proprio questa ossessiva ricorsività dello sguardo nel suo contemplare un'assenza che si sa costitutiva del sé e che si cercherà inesorabilmente, ma senza successo, di colmare, che modulerà, sotto ogni suo aspetto, la lingua del *Canzoniere*.

---

<sup>27</sup> Sulla centralità dello stoicismo nella pianificazione della trilogia *Secretum, Familiares, Fragmenta*, si rimanda alla sezione ad essa dedicata da Santagata, *I frammenti dell'anima*, cit., pp. 41-57.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 241.

<sup>29</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 5.

<sup>30</sup> «nullus hic homini status est, sed fluxus iugis ac lapsus atque ultimum ruina» (*Familiares*, XIX, 16, 1).

<sup>31</sup> P. Vecchi Galli, "Introduzione", cit., p. 13.

Nel suo saggio sull'*Al di là del principio di piacere* del 1920, Freud avanza l'ipotesi – attraverso una suggestione dove vengono a interagire il *Convito* platonico, la filosofia di Schopenhauer e le scienze biologiche a lui contemporanee – di poter ricondurre il complesso delle tensioni psichiche entro i termini di un'unica «proprietà universale»<sup>32</sup>. Tale principio sarà successivamente identificato, nel corso dello scritto, con una particolarissima pulsione di morte (*Todestrieb*). Ogni forma di vita tenderebbe, infatti, secondo lo psicoanalista, verso uno stato originario di inorganicità. La pulsione di morte altro non sarebbe che una «coazione a ripetere» (*Wiederholungszwang*), identificabile nei più comuni atteggiamenti umani (il gioco, ad esempio), e tesa a ripristinare l'esperienza di «uno stato precedente al quale l'organismo ha dovuto rinunciare sotto l'influsso di forze perturbatrici»<sup>33</sup>. Ciò che Freud dichiara fra le pagine del suo lavoro è una naturale e spontanea tendenza alla regressione che mette in discussione la predominanza del principio di piacere, elemento che fino ad allora aveva permeato le ricerche dell'austriaco. La vita aspirerebbe dunque alla non-vita, procedendo fino a sorpassare retroattivamente quel punto di discriminazione che costituisce il proprio *a priori* storico. Ciò che sta prima di quel momento di rottura, cristallizzato nel momento stesso dell'insorgenza della vita, è propriamente una preistoria, un *arché*, il momento dove la realtà si presenta sotto le spoglie di un *continuum* omogeneo in cui sono raccolte, nello stato di pure potenzialità, le possibili differenziazioni storiche successive<sup>34</sup>. La pulsione di morte freudiana corrisponde, in questo senso, al desiderio e alla necessità di ritornare a quello stato indifferenziato di possibilità dal quale il soggetto vivente si sente espulso nel proprio presente, verso la «ripetizione di un'esperienza primaria di soddisfacimento»<sup>35</sup>.

Il desiderio di morte appare con notevole frequenza nel *Canzoniere* petrarchesco, in sostanziale discordanza con le tradizioni cortese e stilnovista, dove il suicidio d'amore non era invece contemplato<sup>36</sup>. Nel sonetto 272, già citato in

<sup>32</sup> S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 187.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Il concetto è ripreso da Giorgio Agamben e, in particolare, dal capitolo terzo del suo *Signatura rerum*, cit., pp. 82-111.

<sup>35</sup> S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 196.

<sup>36</sup> Riflette sulla questione Marco Santagata in "Accidia, agritudo, depressione: modernità di un poeta medievale", in Marco Poli (a cura di), *Francesco Petrarca: intellettuale e poeta cristiano agli albori dell'età moderna. 1304-2004*, Bologna, Quaderni della Fondazione del Monte di Bologna e di Ravenna, 2004, pp. 59-68. Santagata rintraccia un eccentrico antecedente stilnovista del motivo in Dino Frescobaldi. Si tratta della canzone *Morte avversara, poich'io son contento*: "io sarò più possente d'ella [la natura], in tanto / ch'un'ora, nel mio pianto, / mi manderò diritto al cor la spada: / ov'io

precedenza, sulla scia dell'angoscia che l'inesorabile divenire del tempo infligge al protagonista si accenna all'estrema soluzione:

e 'l rimembrar et l'aspettar m'accora,  
or quinci or quindi, sì che 'n veritate,  
se non ch'i' ò di me stesso pietate,  
i' sarei già di questi pensier' fora<sup>37</sup>.

Ugualmente in 71, dove la morte per opera dei raggi d'amore che da Laura scaturiscono, in accordo con l'isotopia dello scioglimento della neve che attraversa la strofa («quando agli ardenti rai neve divengo»), è concepita come un «beato venir meno»<sup>38</sup>. La manifestazione più compiuta del desiderio di morte che attraversa i *Fragmenta* è però quella contenuta nella prima strofa di 268:

Che debb'io far? che mi consigli, Amore?  
Tempo è ben di morire,  
et ò tardato più ch'i' non vorrei.  
Madonna è morta, et à seco il mio core,  
et volendol seguire,  
interromper conven quest'anni rei,  
perché mai veder lei  
di qua non spero, et l'aspettar m'è noia<sup>39</sup>.

Il presente della mancanza, dal quale è solamente possibile reiterare il *planctus* per il lutto dell'amata («non t'appressare ove sia riso o canto, / canzon mia no, ma pianto», si legge nei versi 79-80<sup>40</sup>), è di nuovo visto nei termini di quella temporalità oppressiva e degradante («quest'anni rei») già individuata in precedenza. La morte fisica appare qui come l'unica possibilità di ricongiungersi con l'amata. Il brano offre però spunti ulteriori. Come nota Santagata nel suo commento al testo, nei codici precedenti all'ultima stesura il quinto verso presentava una lezione radicalmente differente da quella leggibile oggi nella versione definitiva del libro. Nei primi abbozzi, infatti, quel settenario riferiva di una volontà di ricerca dell'amata oltre la separazione della morte: «e s'io vo' lei seguire»<sup>41</sup>. Il cambiamento non è di poco conto. Dimostra, al contrario, di una sfaccettatura sottile quanto fondamentale nella modulazione del motivo. Accedere all'inorganicità della morte non significherebbe soltanto ottenere una conclusiva ricongiunzione con l'oggetto d'amore, bensì ritrovare la propria integrità oltre i confini di una soggettività che viene necessariamente ad articolarsi sulla mancanza e che trova

---

soggiacerò una volta morto, / poiché vivendo ne fo mille a torto" (vv. 68-72).

<sup>37</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1097.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 356.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 1066.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 1068.

<sup>41</sup> Si veda per questo quanto annota Santagata nell'edizione del *Canzoniere* da lui curata alla pagina 1071.

nella frammentarietà la sua prima e fondamentale ragione d'essere. Molto prima di Freud, quella stessa pulsione di morte alla quale approda lo psicoanalista austriaco sembra trovare nella canzone petrarchesca una sua precisa e meditata formulazione.

Nel momento in cui il *Canzoniere* si dichiara come il pianto per un'epoca perduta, della quale Laura assurge a simbolo integrale, nello stesso punto in cui si rintraccia nella morte fisica – nella sua potenzialità di annullamento dell'io – il sentiero per il quale, solamente, si renderebbe possibile tramutare in realtà quell'unica traccia mnestica che unisce, per un filo sottilissimo, l'io al suo passato, solo in quel momento la scrittura che da questa traccia deriva potrà affermarsi, pienamente d'accordo con il suggerimento freudiano, come un'estenuante operazione di ripetizione. Secondo i canoni della poesia amorosa provenzale, il canto all'amata deve per necessità cessare al momento della morte di quella. Anche per Dante e la sua Beatrice non sarebbe possibile, come si è accennato, mantenere inalterato il sentimento se questo non acquisisse, successivamente, i tratti di un percorso di elevazione spirituale circoscritto all'interno dei canoni della dottrina cristiana. È in questo passaggio fondamentale dove la lirica amorosa medievale si vede costretta a cedere definitivamente il passo a un'operazione del tutto differente che dovrà estendersi fino ai giorni nostri:

Nel corso di un processo storico che ha in Petrarca e in Mallarmé le sue tappe emblematiche, questa essenziale tensione testuale della poesia romanza sposterà il suo centro dal desiderio al lutto e Eros cederà a Thanatos il suo impossibile oggetto d'amore per recuperarlo, attraverso una funebre e sottile strategia, come oggetto perduto, mentre il poema diventa il luogo di un'assenza che trae però da quest'assenza la sua specifica autorità<sup>42</sup>.

Che il desiderio d'amore assuma nei *Fragmenta* la forma di un'estenuante ripetizione è dimostrato da numerosi testi. Nella canzone 50, però, l'ossessiva fissità del sentimento è ribadita sullo sfondo del continuo evolversi della natura, nel succedersi del giorno e della notte, nella ciclicità delle stagioni. Se la natura segue inesorabilmente il proprio corso, animata da quello stesso indice storico che sancisce l'inevitabilità del lutto, il nodo d'amore non può trovare, al contrario, alcuna soluzione:

E i naviganti in qualche chiusa valle  
gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde,  
sul duro legno, et sotto a l'aspre gonne.  
Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde,  
et lasci Hispagna dietro a le sue spalle,  
et Granata et Maroccho et le colonne,  
et gli uomini et le donne  
e 'l mondo et gli animali  
aquetino i lor mali,  
fine non pongo al mio obstinato affanno;

---

<sup>42</sup> G. Agamben, *Stanze*, cit., p. 154.

et duolmi ch'ogni giorno arrobe al danno,  
ch'i' son già pur crescendo in questa voglia  
ben presso al decim'anno,  
né poss'indovinar chi me ne scioglia<sup>43</sup>.

Non esiste, per un tale desiderio, alcuna possibilità di uscita. Il nodo della nostalgia non può essere sciolto proprio perché i meccanismi che lo regolano sono determinati sì dall'azione storica, ma, allo stesso tempo, vengono a situarsi fuori da qualunque logica consequenzialità temporale. Dal momento in cui il desiderio d'amore viene sopraffatto dalla constatazione del lutto, non esiste avanzamento possibile.

## VI

Nel suo scritto sulle correzioni del Petrarca volgare, scrutando la meticolosità delle modifiche lessicali che i codici petrarcheschi tracciano nella genesi del *Canzoniere*, Gianfranco Contini riconosce, alla maniera di un motivo trasversale e di fondo, come l'ossessione linguistica del poeta di Laura si trovi tutta giustificata sulla sostanziale «pluralità del mondo»<sup>44</sup> che è chiamata a rappresentare; su quel mondo che, lontano dai confini di una realtà, va piuttosto inteso come speculazione intellettuale e che nasce e si sviluppa «sopra un'incrinatura e uno scontro»<sup>45</sup>. Si tratta di un mondo, quello nel quale il canto d'amore viene a situarsi, «analizzabile e confuso»<sup>46</sup> e che influisce fin nei lineamenti del soggetto stesso del sentimento, su un *io* che di fronte a quello stato di cose non può che constatare la propria dispersione, solitudine e, infine, una sostanziale duplicità che, in un percorso che potrebbe definirsi osmotico, va rispecchiandosi dall'esterno fino all'interno del personaggio, ormai «lacerato, sdoppiato»<sup>47</sup>. La questione emerge chiaramente nel sonetto 152 dove le «tante varietà» del verso 10 condensano una condizione che è, allo stesso tempo, esterna (idealmente sintetizzata nell'*altro* per eccellenza della relazione amorosa: «Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa, / che 'n vista humana e 'n forma d'angel viene») e interna al soggetto («in riso e 'n pianto, fra paura et spene / mi rota sì ch'ogni mio stato inforsa»<sup>48</sup>). Significativo è che Contini rintracci all'interno di questo schema generale di relazioni

---

<sup>43</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 253.

<sup>44</sup> G. Contini, "Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare", in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 18.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>47</sup> P. Vecchi Galli, "Introduzione", cit., p. 13.

<sup>48</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 716.



fondato sulla pluralità – e, quindi, sulla sua modulazione logicamente più immediata, l’antitesi – una coppia ancor più essenziale che oppone lo stato frammentario delle cose a un ideale di unità. In quali termini quest’ideale di integrità venga consegnato al lettore dalle pagine del *Canzoniere* Contini non pare avere dubbi: «innanzi alla pluralità-disordine, quella pluralità che può anche invadere, intollerabilmente, il soggetto, [...] unico (unitario) rimedio è la morte»<sup>49</sup>. Il sonetto 152 è ancora un riferimento essenziale. Eccone le terzine:

Non pò più la virtù fragile et stanca  
tante varietati omai soffrire,  
che ’n un punto arde, agghiaccia, arrossa e ’nbianca.

Fuggendo spera i suoi dolor finire,  
come colei che d’ora in hora manca:  
ché ben pò nulla chi non pò morire<sup>50</sup>.

I diversi percorsi tracciati fino a qui nella lettura del progetto petrarchesco tornano a intersecarsi, fatalmente, nel luogo occupato da una basilare pulsione di morte, intesa come volontà del ritorno e della ripetizione, e, in più, trovano in una precisa figura retorica, l’antitesi, la propria prediletta manifestazione discorsiva. Nel luogo (testuale) dove il desiderio d’amore cede il passo alla nostalgia del lutto, alla memoria elegiaca del passato, il mondo non può articolarsi che sulle basi di una frammentazione generalizzata, di una parcellizzazione dell’esistente: di qui, solamente, l’inevitabilità della separazione che la caducità del tempo impone. La morte fisica ricopre, quindi, un duplice ruolo: è da una parte l’esaltazione estrema della frammentarietà, la sua maggiore prova di forza sull’individuo, e, dall’altra, quell’unica soglia auspicata, sorpassata la quale la realtà andrebbe a risolversi in un differente stato di coesione. È, insieme, fondamento della pluralità e discrimine di una possibile, quanto mai ritrovata, unità. Ciò che pare evidente è, adesso, che il sostrato concettuale che sta alla base dell’opera petrarchesca ne permei parimenti il tessuto linguistico, come è stato, d’altra parte, già a più voci ribadito: dalla sintassi alla rima, fino a giungere a organizzare la stessa materia ritmica del verso<sup>51</sup>. La dicotomia, ciò che Contini giunge a definire come

<sup>49</sup> G. Contini, “Saggio d’un commento alle correzioni del Petrarca volgare”, cit., p. 19

<sup>50</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, cit.,  
p. 716.

<sup>51</sup> Per quanto riguarda la sintassi petrarchesca i lavori essenziali restano quelli di Dámaso Alonso. Si veda, in particolare, “La poesia del Petrarca e il petrarchismo (mondo estetico della pluralità)”, in *Studi petrarcheschi*, 7, 1961, pp. 73-120. Sulla metrica dei *Fragmenta* è indispensabile lo studio collettivo coordinato da Marco Praloran (*La metrica dei «Fragmenta»*, Padova, Antenore, 2003) e, solo a proposito delle soluzioni rimiche caratteristiche del *Canzoniere*, il capitolo secondo del libro di Andrea Acribo, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009, pp. 35-118. Sulla caratteristica aggettivazione antitetica del Petrarca si rimanda a Francesco Sberlati, “Sulla dittologia aggettivale nel *Canzoniere*. Per una storia dell’aggettivazione lirica”, in *Studi Italiani*, VI, 2, 1994, pp. 5-69.

figura dell'«antitesi in potenza»<sup>52</sup>, è la forma stessa del tempo e dei suoi effetti.

Tutto il *Canzoniere* non è altro che l'enorme monumento eretto a questa frammentazione, determinata dall'inesorabilità del divenire temporale e culminata nella perdita luttuosa che la morte dell'amata viene a rappresentare. Ma se il tessuto testuale si fa carico della rappresentazione del discontinuo, soggiace a questo movimento un altro, della stessa consistenza ma di direzione opposta. All'esibizione delle vittorie del tempo sul mondo, sul soggetto, sulla relazione che lo lega all'amata, si alterna, in un divenire continuo e ossessivo, la ricerca estenuante di ciò che è perduto. Il *Canzoniere*, similmente al gioco infantile evocato da Freud nel suo lavoro sulla pulsione di morte, ripete continuamente la separazione con il fine di sublimarla, entro i confini dell'artificio poetico, in ricongiungimento<sup>53</sup>. L'antitesi assurge a figura stessa del linguaggio, dal momento in cui a quest'ultimo è deputato il compito di delineare simbolicamente un mondo che si presenta allo sguardo dissezionato, tassonomizzato; di fornire, insomma, un sistema dicotomico e oppositivo («*nella lingua non vi sono se non differenze*», secondo Saussure<sup>54</sup>), attraverso cui quel mondo è reso analizzabile, conoscibile, rappresentabile. Questo è il primo movimento, dunque. Recuperare l'omogenea continuità che risiede al di là della morte vorrà dire, per tanto, spingere quello stesso linguaggio oltre se stesso, aprire le porte della lingua a ciò che in essa si dà esclusivamente come pura negatività. Svolgendo nella direzione di una teoria della significazione la *Todestrieb* freudiana, Jacques Lacan definisce come una *extimité* – «ce lieu central, cette extériorité intime»<sup>55</sup> – quel punto focale, primo e perduto, interno ma sempre situato in un altrove irraggiungibile, che è l'obbiettivo di questa estenuante ricerca. È, insieme, elemento esterno al linguaggio e d'altra parte definibile solo sulla base dell'azione di esclusione che il linguaggio imprime all'unità perduta. È attorno a esso che viene a polarizzarsi l'intero monumento della rappresentazione.

Il disseppellimento del bene originario – di quell'oggetto che metonimicamente viene condensato nel corpo dell'amata, sempre frammentato e mai contemplabile nella

---

<sup>52</sup> G. Contini, "Preliminari sulla lingua del Petrarca", in *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 179.

<sup>53</sup> «Il bambino aveva un rocchetto di legno intorno a cui era avvolto del filo. Non gli venne mai in mente di tirarselo dietro per terra, per esempio, e di giocarci come se fosse una carrozza; tenendo il filo a cui era attaccato, gettava invece con grande abilità il rocchetto oltre la cortina del suo lettino in modo da farlo sparire, pronunciando al tempo stesso il suo espressivo "o-o-o"; poi tirava nuovamente il rocchetto fuori dal letto, e salutava la sua ricompensa con un allegro "da" ["qui"]. Questo era dunque il giuoco completo – sparizione e riapparizione – del quale era dato assistere di norma solo al primo atto, ripetuto instancabilmente come giuoco a sé stante, anche se indubbiamente il piacere maggiore era legato al secondo atto» (S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 155).

<sup>54</sup> F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, cit., p. 145.

<sup>55</sup> La definizione si legge in J. Lacan, *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 167.

propria interezza<sup>56</sup> – non potrà mai realizzarsi in maniera definitiva. Quella presenza potrà invece solo essere enfatizzata nella propria costitutiva lontananza, intuita per attimi brevissimi e sempre nella propria proiezione in qualcos'altro, colta semmai, per un momento, nello squarcio operato sulla catena significante delle opposizioni. Così l'*oro*, le *rose*, il candore dei vari *brine* o *neve* non mostreranno mai l'oggetto desiderato quanto, piuttosto, l'al di là di quello, quella «autre chose»<sup>57</sup> sulla quale il desiderio ossessivamente si sposta e focalizza, reggendosi su di un sistema fisso di associazioni che rimanda quei termini, continuamente, ai capelli e alla carnagione del viso, disseminandoli, però, nella dimensione *altra* di una natura. E in questa direzione ancora, in un dislocamento isotopico che minaccia la stessa comunicabilità del discorso, agirà la proliferazione anagrammatica (*l'auro*, *il lauro*, *l'aura*, *l'Aurora*), a esprimere l'alternanza fra lo *stesso* e l'*altro*, ma sempre ratificando la lontananza, l'assenza, la non risolvibile inaccessibilità dell'oggetto<sup>58</sup>. Sono, questi, tutti termini di una focalizzazione feticista, intesa freudianamente come un «monumento alla memoria»<sup>59</sup>, dove il passato ritrova per un attimo una propria consistenza presente, seppur per riduzione e nonostante la lettera rimandi, sempre e comunque, fuori da sé, in un altrove mai raggiungibile, nella sua pienezza, dal linguaggio.

## VII

Nelle parte conclusiva del *Secretum*, Agostino incalza Francesco su una questione fondamentale che permea il dialogo e sulla quale si articola, in buona parte, il progetto letterario petrarchesco sull'esempio della stoica *mutatio vitae*. A occupare le riflessioni di Agostino è adesso la natura effimera della fama che tanto preoccupa il letterato Francesco. A cavallo fra i passi 89 e 90 prende così forma, in un intenso confronto con i versi dell'*Africa*, la compiuta formulazione delle *tre morti*:

“Cadrai sepolcro”, ti dico, “e si perderà l'iscrizione nel marmo: e tu, figlio, subirai la seconda morte”. Ecco la gloria illustre e immortale che vacilla al muoversi di un solo sasso! E c'è poi la morte dei libri, nei quali è posto il vostro nome o per opera vostra o d'altrui. È vero che essa può sembrare tanto più lenta, quanto più è duraturo il ricordo dei libri rispetto a quello affidato ai

<sup>56</sup> Si veda per questo la lettura di “Chiare, fresche et dolci acque” di Stefano Agosti, *Gli occhi e le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 39 e ss.

<sup>57</sup> J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, cit., p. 143.

<sup>58</sup> Sulle strategie di rappresentazione dell'assenza si rimanda allo scritto fondamentale di Stefano Agosti, “Petrarca e la modernità letteraria. Una genealogia”, in *Forme del testo. Linguistica semiologia psicoanalisi*, Milano, Istituto Editoriale Universitario Cisalpino, 2004, pp. 15-45.

<sup>59</sup> S. Freud, “Il feticismo”, in *La negazione e altri scritti teorici*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981, p. 73.

sepolcri; epperò è inevitabile tante sono le calamità della sorte cui anche i libri, come tutto il resto, soggiacciono. E se pure tali sventure non si dessero, l'invecchiamento e il morire dei libri sono fatali, “poiché è giusto che sia mortale tutto quanto la fatica dei mortali ha prodotto con il suo inutile ingegno”; e ciò per confutare, proprio con parole tue, il tuo errore tanto infantile. Non smetterò quindi di riproporti di nuovo i tuoi poveri versi: “con la morte dei libri morirai pure tu: ed eccoti serbata una terza morte”. Hai così il mio parere sulla gloria, di certo espresso con più parole di quante a me o a te convenissero, meno però di quante la materia ne esigesse. Salvo che anche questo non ti sembri una favola<sup>60</sup>.

La fama, affidata all'opera del lavoro letterario, non può sottrarsi, per il filosofo cristiano, alla medesima sorte che tutto l'insieme delle manifestazioni umane e terrene condivide, «poiché è giusto che sia mortale tutto quanto la fatica dei mortali ha prodotto». La gloria poetica alla quale Francesco aspira con affanno non sarebbe altro che l'inutile sforzo di sconfiggere un destino al quale nulla può sottrarsi. Per quanto la critica agostiniana sembri qui irrefutabile, basata com'è sui «versiculos» dell'*Africa*, la lezione del *Canzoniere* ne rovescia, una volta di più, il valore. Se un medesimo destino di morte accomuna le sorti dell'amata, del poeta e persino delle fatiche letterarie di quest'ultimo, una stessa volontà di recupero di ciò che è stato e risuona adesso assente nel presente si afferma come il compito non tanto o non solo di una ricerca amorosa, già avviata ben oltre i suoi limiti tradizionali, bensì di una letteratura intesa nella sua pienezza di prassi. Non è necessario percorrere un lungo tragitto per confermare l'evidenza di tutto questo. È nuovamente l'ossessività anagrammatica – per la quale il nome dell'amata Laura è continuamente disseminato nel *lauro*, emblema della gloria poetica – che testimonia con immediatezza di una consonanza dei due percorsi di ricerca, amoroso e letterario.

Nei già citati *Preliminari*, Contini osserva di passaggio come il volgare petrarchesco non sia «passibile di usi pratici»<sup>61</sup>. La lingua del *Canzoniere* è, in ogni suo aspetto, slegata da un contesto extratestuale di utilizzo, astratta nel corso di un processo sempre crescente di stilizzazione e, in un paradosso solo apparente con la sua esteriore semplicità, disponibile a essere riempita a piacimento delle allusioni semantiche più disparate: una lingua i cui tasselli costitutivi sono occupati da «paroles pratiquement

---

<sup>60</sup> «“Mox ruet et bustum, titulusque in marmore sectus occidet: hinc mortem patieris, nate, secundam”. En preclara et immortalis gloriaque saxi unius nutat impulsu! Ad librorum interitum, quibus vel propriis vel alienis manibus vestrum nomen insertum est. Qui licet eo senior videatur, quo vivacior est librorum quam sepulcrorum memoria, tamen inevitabilis casus est propter innumerabiles pestes nature fortuneque pariter, quibus, ut cetera, sic et libri subiacent; que si cuncta cessarent, senium suum suaque illis mortalitas annexa est: “mortalia namque esse decet quecumque labor mortalis inani edidit ingenio”; ut tuis potissimum verbis tuus tam puerilis error convicatur. Quid ergo? Adhuc ingerere tibi non desinam versiculos tuos: “libris equidem morientibus ipse occumbes etiam; sic mors tibi tertia restat”. Habes de gloria iudicium meum, pluribus certe quam vel me vel te decuit verbis explicitum, paucioribus vero quam rei qualitas exigebat; nisi forte nunc etiam fabulosa tibi hec omnia videntur» (*Secretum*, III, 89-90).

<sup>61</sup> G. Contini, “Preliminari sulla lingua del Petrarca”, cit., p. 173.

“vides”»<sup>62</sup>, svuotati di qualsiasi rimando evidente o eventuale a un mondo che all'esterno li racchiuderebbe e tornerebbe a riceverli come immagine linguistica di sé. Se il volgare dantesco è lingua madre che si assorbe (*accipimus*) «imitando la nutrice» e «al di fuori di qualunque regola (*sine omni regula*)»<sup>63</sup>, creatura storica pienamente viva nel presente, la lingua dei *Fragmenta* è piuttosto progettata come una *gramatica*, una lingua intellettuale o, ancora, seguendo la descrizione dantesca, un idioma puramente artificiale e immutabile, fissato una volta per tutte come un'«inalterabile identità della lingua attraverso tempi e luoghi diversi»; il luogo dei saperi e della storia (*autoritates et gesta*) piuttosto che il riflesso dell'esperienza<sup>64</sup>.

Che il progetto linguistico del Petrarca non sia scindibile da una riflessione che permea in profondità la sua intera opera, latina e volgare, è suggerito da Santagata:

La nuova lirica comporta l'invenzione di una lingua poetica specializzata, più varia e più duttile di quella dei predecessori duecenteschi, ma nello stesso tempo del tutto separata dall'accidentalità e dalla mutevolezza, non solo del parlato, ma della stessa lingua letteraria dell'epoca<sup>65</sup>.

Concepire il volgare nei termini di una lingua slegata dall'uso comune, e ancor di più, progettarlo meticolosamente fino a collocarlo agli antipodi della sua vicinissima evocazione dantesca, significa marcare con un segno temporale indelebile la materia stessa su cui la poesia si modella: il volgare, gettato fuori dal mondo della storia, si dichiara nella propria indissolubile natura di lingua morta. E sarà proprio nella ricerca affidata al *Canzoniere*, le cui proposte risultano in conclusione così distanti dai rimproveri agostiniani che attraversano il *Secretum*, dove il progetto petrarchesco troverà, già lontano dai netti confini della lirica amorosa, il suo compimento più alto. In un percorso circolare, la ricerca della beatitudine perduta, personificata dalla Laura dei *Fragmenta*, non può che darsi fra le parole vuote di un volgare strappato ai lacci della contemporaneità e questa lingua, per conto suo, non può trovare la propria congeniale applicazione se non in quella ricerca dell'arcaico che il libro di rime continuamente ripropone.

L'operazione di discontinuità che il Petrarca mette in atto sulla superficie della lirica romanza incontra in quel punto la propria essenziale ragione d'esistenza, in quello stesso luogo dove «il mito del ritorno alle origini», come intuisce con acutezza

---

<sup>62</sup> La definizione si legge sempre in Contini, “Prehistoire de l'aura de Petrarque”, in *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 193.

<sup>63</sup> Dante, *De vulgari eloquentia*, I, 1, 2.

<sup>64</sup> Sulla definizione del concetto di *gramatica* in Dante si rimanda nuovamente a quanto scritto nel *De vulgari eloquentia*, I, 9, 11.

<sup>65</sup> M. Santagata, *I frammenti dell'anima*, cit., p. 35.

Santagata, è da intendersi come il «passaggio necessario per creare il nuovo»<sup>66</sup>, l'unica soglia possibile verso la realizzazione – nelle parole di un altro autore, lontanissimo e quanto mai prossimo al poeta di Laura – del «desiderio di un'altra storia»<sup>67</sup>, capace finalmente di manifestare la «capacità di mettere in crisi la dinamica degli altri eventi (“questa” realtà storica)»<sup>68</sup>. Non sorprende, così, che quello stesso compito di cui si caricano i *Fragmenta* segnerà la storia medesima del libro nel futuro della propria ricezione. È per questa ossessiva opera di *ritorno al nuovo* dove la memoria, da semplice espediente poetico, assurgerà al ruolo di sogno culturale, che il *Canzoniere* andrà rigenerandosi dal nulla «sempre combattuto e sempre risperimentato», andando a costituire dialetticamente, nell'occidente moderno, la mai esaurita possibilità di «una diversità, un futuro, e di forme e di eventi»<sup>69</sup>. Petrarca strappa la letteratura alla contingenza, è vero, ma solo per riconfigurarla come realtà *più piena*, come l'unica prassi in grado di allargare le strette maglie di una storia, ieri come oggi, troppo oppressiva; per conferire alla chiusura, insomma, la nuova forma di uno spiraglio sempre rinnovato e rinnovantesi nello spazio comunque possibile della rimemorazione.

---

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> La frase si legge in A. Zanzotto, “Petrarca fra il palazzo e la cameretta”, in F. Petrarca, *Rime*, Milano, BUR, 2004, p. 13.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 16.

## II

### Pluralia





*Et or per morte son sparse e disgiunte*

FRANCESCO PETRARCA

### *Il verso diviso*

*Il semble malgré tout qu'il y ait là quelque chose  
d'écourté, un manque de souffle.*

MARCEL PROUST

In quello splendido capitolo della storia della cultura, non solo spagnola, ma europea, che sono le *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Fernando de Herrera, da poco iniziato il commento al primo sonetto dell'autore toledano, si sofferma sull'importanza centrale che l'*enjambement* ricopre nel fare poetico. «Romper el verso» è per il poeta, infatti, uno degli indici principali della «grandeza del modo de decir»<sup>1</sup>. Ecco lo sviluppo di quella riflessione:

Refiero esto porque se persuaden algunos que nunca dizen mejor que cuando siempre acavan la sentencia con la rima. I oso afirmar que ninguna mayor falta se puede casi hallar en el soneto que terminar los versos d'este modo, porque aunque sean compuestos de letras sonantes i de sílabas llenas casi todas, parecen de mui umilde estilo i simplicidad, no por flaqueza i desmayo de letras, sino por sola esta igual manera de passo, no apartando algún verso, que iendo todo entero a acabarse en su fin, no puede tener alguna cumplida gravedad ni alteza ni hermosura de estilo, si bien concurriesen todas las otras partes<sup>2</sup>.

L'inarcatura, che porta il verso a comunicarsi fino a fondersi con l'unità che lo succede, ricopre, nel discorso di Fernando de Herrera, il ruolo di figura stilistica chiave, per mezzo della quale, soltanto – «si bien concurriesen todas las otras partes» –, al dire della poesia è dato di raggiungere una completa e complessa realizzazione. È proprio nel

---

<sup>1</sup> F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 270.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

luogo segnato dall'*enjambement* dove la poesia acquisisce la propria specificità (la *gravedad* di Herrera è propriamente la *gravitas* latina, la dignità, la solennità che segna il modo d'esistenza più pieno, di un individuo come di una materia). L'*enjambement* è la figura di un'apertura incessante, di una liberazione; è il luogo in cui il dire ricerca ostinatamente di fuggire la semplicità, il modo in cui il discorso ricerca l'allontanamento dalla propria inadeguata immediatezza (l'«umilde estilo i simplicidad»). La possibilità dell'*enjambement*, sembrano suggerire le pagine delle *Anotaciones*, «costituisce – come annota Agamben – il solo criterio che permette di distinguere la poesia dalla prosa»<sup>3</sup>.

È Vincenzo Toralto che colloca, fra le pagine della sua *Veronica*, di poco successiva alla stesura delle *Anotaciones* (il trattato di Toralto è del 1589, gli scritti di Herrera del 1580), la rilevanza della figura nei termini di un perpetuo movimento fra il finito e l'infinito:

La nostra natura aborrisce la corruzione, e per lo contrario ama l'eternità: leggendo dunque un sonetto che in ogni verso rappresenta il fine, cioè la corruzione, l'intelletto nostro patisce, e all'incontro leggendone un altro ch'abbia i versi entranti l'uno nell'altro, gode, perché da quelli si promette un non so che d'eternità<sup>4</sup>.

L'inarcatura è il grafismo (sempre assente, vuoto, bianco) di una rottura operata sulla superficie del discorso, il segno di una scollatura fra suono e senso, quel divaricamento essenziale che, in anticipo su Jakobson, definisce in pieno la prassi poetica nel suo più intimo funzionamento<sup>5</sup>. È proprio nell'allontanamento che l'*enjambement* presuppone fra la materialità semiotica (la sequenza sillabico-ritmica del segmento versale) e la materia semantica (l'enunciato logico-concettuale e la sua messa in situazione sintattica), non più incluse l'una nell'altra ma i cui rispettivi limiti si travalicano vicendevolmente, che si deve leggere l'annotazione di Toralto. Quel «non so che d'eternità» coincide, quindi, esattamente, con quello scarto che garantisce l'esistenza stessa della poesia, quello spazio di indecidibilità che intercorre fra il significato letterale, finito, limitato e quindi *corrotto*, e un senso mai univoco ma, al contrario,

<sup>3</sup> G. Agamben, «La fine del poema», in *Categorie Italiane*, cit., p. 138.

<sup>4</sup> Citato da F. Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, Lecce, Argo, 2002, p. 39.

<sup>5</sup> «Ma in che cosa si manifesta la poeticità? – Nel fatto che la parola è sentita come parola e non come semplice sostituto dell'oggetto nominato, né come scoppio d'emozione. E ancora nel fatto che le parole e la loro sintassi, il loro significato, la loro forma esterna ed interna, non sono un indifferente rimando alla realtà, ma acquistano peso e valore propri. Perché questo è necessario? Perché è necessario sottolineare che il segno non si fonde con l'oggetto? – Perché accanto alla coscienza immediata dell'identità tra segno e oggetto (A è A1) è necessaria la coscienza immediata dell'assenza d'identità (A non è A1); questa antinomia è indispensabile, poiché senza paradosso non c'è dinamicità di concetti, né dinamica di segni, il rapporto fra concetto e segno si automatizza, si arresta il corso degli avvenimenti, la coscienza della realtà si atrofizza» (R. Jakobson, «Che cos'è la poesia?», in *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, 1985, p. 53).

sempre dinamico e sottoposto a un costante movimento di apertura.

Nella sezione XXXVI della prima parte del suo *Ritratto del sonetto e della canzone* del 1677, Federigo Meninni si sofferma sulla figura della *contraposizione*: «*Anthiteton* da' Greci fu chiamata questa figura, e da' Latini *contrapositum*, *contrarium*, e *contentio*; da' nostri *contraposizione*, suol farsi quando diversi contrarii si pongono vicini in guisa che appar chiaramente la contrarietà loro, e può farsi di verbi, d'aggiunti, o d'altro»<sup>6</sup>. La contrapposizione non è altro, nella terminologia del trattato, che una delle particolari manifestazioni della *coabitazione*, ovvero di una compresenza di termini eterogenei all'interno di uno spazio metrico unitario e limitato. Dagli esempi che l'autore porta a illustrazione della figura, è immediatamente deducibile come la vicinanza a cui si allude nella breve didascalia debba essere inclusa sostanzialmente entro i limiti che racchiudono il segmento versale. È nella dimensione dell'endecasillabo, infatti, dove l'articolazione della dualità (che è l'esperienza minima della *contraposizione* così come della *coabitazione*) trova la sua più naturale sede attuativa. Il tropo è trattato rapidamente dal Meninni, forse perché poche sezioni prima, nel capitolo XXV, l'autore si era soffermato con dovizia di particolari sulla figura della *correlazione*, della quale la *coabitazione* (il dire «molte cose insieme»<sup>7</sup>), è l'elemento fondamentale. Non deve stupire se, per entrambi i casi della contrapposizione e della correlazione, gli esempi fondamentali che il Meninni propone siano tratti dal *Canzoniere* di Petrarca, poeta che, nella forte coscienza storica che anima lo scritto del trattatista pugliese, costituisce certamente il termine *post quem* della moderna tradizione lirica nella quale l'autore consapevolmente si situa<sup>8</sup>.

Il merito di aver approfondito, in tempi relativamente recenti, la valenza di questa figura nel vasto panorama della lirica europea – in particolare rinascimentale e barocca – si deve soprattutto ai lavori di Dámaso Alonso. Già nel 1927, anno in cui viene pubblicato lo studio su *La simetría en el endecasílabo de Góngora*<sup>9</sup>, le ricerche dello spagnolo sembrano convergere e polarizzarsi attorno a questo particolare stilema, diffusissimo nel sistema poetico castigliano e che, a ritroso nel tempo, conduce a rintracciare in Petrarca il proprio «modello perfetto»<sup>10</sup>. Se il successo e la diffusione che

---

<sup>6</sup> F. Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, cit., p. 129.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>8</sup> Si veda la sezione “Serie d'autori italiani più celebri del primo tempo, che composero sonetti”, *ivi*, pp. 57-68.

<sup>9</sup> Cfr. D. Alonso, “La simetría en el endecasílabo de Góngora”, in *Revista de filología española*, XIV, 1927, pp. 329-346. Il saggio, ampliato e rivisto in maniera sostanziale, verrà pubblicato nuovamente, quasi trent'anni dopo, con il titolo “La simetría bilateral”, nel volume *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 117-173.

<sup>10</sup> D. Alonso, “La poesia del Petrarca e il petrarchismo”, cit., p. 94.

la figura riscuote nella poesia lirica spagnola del *Siglo de Oro* e oltre, verso l'esasperato barocchismo di Góngora, si deve, in sostanza, all'importazione dell'endecasillabo italiano, nondimeno il suo utilizzo è condizionato da quella che, sempre seguendo Alonso, può definirsi come una *forma mentis* petrarchesca, propagatasi, sulla scia della canonizzazione bembiana, sebbene in molti casi per stilizzazione e svuotamento, al resto della cultura europea:

È caratteristica del pensiero poetico del Petrarca la tendenza a conformarsi in pluralità. Ed è caratteristica delle pluralità del Petrarca la tendenza a distribuirsi in un verso secondo certe norme, in un modo più o meno perfetto; o a disseminarsi, in maniera più o meno regolare, in un insieme di versi<sup>11</sup>.

La *contraposizione* che tornerà in età barocca a occupare il Meninni e che Alonso studia sotto il termine di *plurimembrazione* o, più semplicemente, di *pluralità*, non è altro, insomma, che il correlato linguistico diretto di una matrice concettuale che permea l'intera poesia petrarchesca. È nientemeno che la traccia di quel vivissimo «due», al tempo stesso «opposizione e alternanza» (*contraposizione* e *coabitazione*) di cui, per Contini, resta sempre in Petrarca «l'impronta, fosse pur remota, nella struttura binaria della massima parte dei suoi versi»<sup>12</sup>.

Che Julio Herrera y Reissig erediti consistentemente quella stilistica della *contraposizione* o della *pluralità*, che è immediato lascito petrarchesco alla cultura letteraria occidentale, è evidente sin da una prima lettura di *Los Peregrinos de Piedra* e la frequenza di procedimenti parallelistici nell'organizzazione dell'architettura versale non è un fatto nuovo alla critica<sup>13</sup>. Senza dubbio è questo il risultato – e certamente uno fra i più evidenti – di una consonanza, spirituale non meno che artistica, che il poeta montevideano avvertiva rispetto alla tradizione poetica rinascimentale e barocca, affinità, d'altro canto, già emersa in precedenza. Immediatamente sovrapponibili a quella tradizione sono, pochi esempi fra i moltissimi che si potrebbero citare, i seguenti versi tratti dalle due serie di sonetti di *Los parques abandonados*:

Mi labio trémulo y tu rostro grana [...]  
Un beso helado, una palabra helada [...]  
Agrio placer y bárbaro embeleso [...]  
Agonía a agonía y sorbo a sorbo [...]  
Sudando noche y asumiendo abismos [...]  
Nada en mis labios, noche en su mirada [...]  
Ni un triste adiós, ni una postrer querella [...]

---

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>12</sup> G. Contini, "Saggio sulle correzioni volgari del Petrarca", cit., p. 18.

<sup>13</sup> Per quanto riguarda la metrica e la stilistica di Herrera y Reissig si rimanda all'unico studio organico ad oggi disponibile sulla questione: M. Pardo e A. Pardo, "Sobre la métrica en la obra poética de Julio Herrera y Reissig", in J. Herrera y Reissig, *Poesía*, pp. 1083-1162. Per la tendenza herreriana a organizzare il verso secondo schemi di pluralità si veda in particolare la sezione alle pagine 1156-1161.

Te hablé al oído, te pedí confuso [...]  
En tu mirada y en tus pasos quedo [...]  
Yo sólo el mudo, tú la indiferente [...]

A enfatizzare la vicinanza di questi endecasillabi a quella tradizione secolare che fa capo al *Canzoniere* contribuiscono certamente sia l'argomento che le scelte metriche del poeta. La pluralità è qui usata, infatti, come principio strutturante del verso nel suo campo d'applicazione maggiormente sedimentato; in una lirica, cioè, che, sublimata nella forma del sonetto, si erige a modello rappresentativo tipico della dinamica amorosa: contrapposizione e coabitazione si rivelano come le figure ideali della fondamentale dualità intrinseca a quel rapporto. L'uso dell'endecasillabo non è meno significativo. Lo studio di Madeleine e Arcadio Pardo dimostra con chiarezza come la variante versale endecasillabica favorita da Herrera sia quella saffica con accento di quarta<sup>14</sup>. È una tendenza che, d'accordo con gli studi metrici di Navarro Tomás, si allontana in certa misura dall'andamento più usuale del verso castigliano, che predilige invece, per l'endecasillabo, la variante eroica; Herrera, al contrario, opta per una forma conservativa, di matrice chiaramente italianizzante<sup>15</sup>. Resta il fatto, comunque, che l'endecasillabo, sia per il suo centro culturale di irradiazione, sia per «la dualità propria del ritmo»<sup>16</sup> che è tipica di quel verso, costituisce, in Herrera quanto in Petrarca, il luogo metrico prediletto per l'insorgenza di figure di simmetria e pluralità.

L'approccio herreriano verso l'alessandrino, metro in cui Herrera y Reissig scrive alcune delle migliori pagine della sua maturità, da *Los Éxtasis de la Montaña* a *Berceuse Blanca*, consegna ulteriori suggestioni, se guardato sotto questo punto di vista. Il recupero dell'alessandrino è consistente nella poesia modernista, dove costituisce spessissimo la base sulla quale operare intraprendenti sperimentazioni ritmiche. Il caso di Rubén Darío è senz'altro esemplare dell'intensa operazione di ricerca che su questo metro si focalizza in quell'epoca, sulla scia delle traduzioni dalla poesia francese e, in particolare, da Victor Hugo. Una fonte sicura da cui presero piede le sperimentazioni dariane sull'alessandrino è stata già rintracciata negli scritti di metrica di Sinibaldo de Mas. Il nicaraguense studia con minuziosa cautela il *Sistema musical de la lengua castellana*<sup>17</sup>, pubblicato dal barcellonese nel 1832, dove era già presente, sebbene in

<sup>14</sup> Cfr. *ivi*, pp. 116-120.

<sup>15</sup> Cfr. T. Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos*, Barcellona, Ariel, 1982, pp. 110 e 119-161.

Gli spogli metrici di Navarro Tomás attestano con sufficiente chiarezza come la variante saffica dell'endecasillabo costituisca la traccia diretta dell'influsso della poesia petrarchista italiana nel sistema lirico spagnolo. Molti dei sonetti di Lope e Góngora sono a predominanza di saffici, così come le *Égloga I* e *III* di Garcilaso, o, ancora, la *Fábula de polifemo y Galatea* e il *Panegirico* dello stesso Góngora (cfr. T. Navarro Tomás, *Métrica española*, New York, Las Américas Publishing, 1966, p. 244).

<sup>16</sup> D. Alonso, "La poesia del Petrarca e il petrarchismo", cit., p. 80.

<sup>17</sup> Documenta questa lettura di Rubén Darío Arturo Marasso in *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1954, p. 299.

stato d'abbozzo, la proposta di complicare le corrispondenze esistenti fra sintassi e segmenti ritmici di quel verso. Sarà nuovamente sul campo della traduzione della poesia di Hugo, compito a cui Darío si dedica prima dell'uscita di *Azul...*, a consegnare i primi frutti di questa ricerca. Lo sforzo di Darío consiste, in particolare, nel problematizzare la cesura metrica fra i due emistichi del verso attraverso l'*enjambement* (soprattutto fra articolo e sostantivo: «de los magnates, de los felices de esta vida»; «que era sublime, de una sublimidad sombría») o, nei casi più estremi, collocando la cesura all'interno di una parola. Così, un verso di *Les Quatre jours d'Elciis*, «et sa sagesse fut semblable à la folie», verrà modificato, in sede di traduzione, nel più complesso «y su prudencia parecía una locura»<sup>18</sup>, dove la consueta cesura metrica viene a cadere nel centro di *parecía*. Con l'uscita di *Cantos de vida y esperanza* nel 1906 questa strategia organizzativa della materia ritmica dell'alessandrino sarà già ampiamente metabolizzata da Darío:

y tú, paloma arrulladora y montañera [...]
 cuando el clarín del alba nueva ha de soñar [...]<sup>19</sup>

Lo spoglio metrico dei Pardo rende evidente il conservatorismo di Herrera, la cui poesia sembra contaminata solo parzialmente dagli echi delle innovazioni dariane. L'alessandrino è fondamentalmente per Herrera un'unità sintattica chiusa, con la predisposizione sufficientemente estesa a delimitare il verso fra segni di punteggiatura forte e – questo in particolare nei sonetti di *Los Éxtasis de la Montaña* – ad aprire il sonetto con un verso sintatticamente scollegato dal resto della composizione<sup>20</sup>. Ma il conservatorismo herreriano è ancor più evidente nell'organizzazione interna del segmento metrico. Se l'uso dell'*enjambement* mediale è di certa frequenza nei sonetti di *Los Éxtasis*, è comunque consistente la tendenza opposta a percepire ogni emistichio come la sede ritmica di una clausola logico-sintattica autonoma («La tarde suda fuego. No cesa la roldana»; «Hada del gallinero. Genio de la dispensa»). Che l'impiego di questa strategia di organizzazione della materia versale non sia tanto, in Herrera y Reissig, uno stilema vuoto che si recupera, fra i tanti disponibili, dalla tradizione, ma che al contrario costituisca una figura chiave, stilistica quanto di pensiero, è dimostrato in particolare dall'estensione a cui l'espedito è sottoposto, nella sua applicazione a

<sup>18</sup> I versi di Hugo nella traduzione dariana sono tutti citati da T. Navarro Tomás, *Métrica española*, cit., p. 408.

<sup>19</sup> I versi di Darío appartengono rispettivamente alle poesie “Allá lejos” di *Cantos de vida y esperanza* e “Los piratas”, contenuta in *El canto errante*. Le citazioni sono dall'edizione *Poesía*, cit., pp. 297 e 362.

<sup>20</sup> Per approfondimenti sull'uso dell'alessandrino in Herrera y Reissig si rimanda al già citato lavoro di Madeleine e Arcadio Pardo, “Sobre la métrica en la obra poética de Julio Herrera y Reissig”, cit., pp. 1120-1124.

forme che tradizionalmente non rientrerebbero nel suo dominio proprio di realizzazione. La tendenza a percepire l'emistichio nei termini di un'unità sintattica chiusa ne favorisce, per estensione, in *Los Éxtasis de la Montaña* così come in *Berceuse Blanca*, la possibilità di divenire sede di pluralità:

madres, hermanas, tías, cantan lavando en rueda [...]  
tu sopor, que no turban ni la rueca ni el torno [...]  
inmóvil ermitaño, sin gesto y sin palabras [...]  
en su cabeza anidan cuervos y golondrinas [...]  
Cáliz evaporado en fragancia y en lumbre [...]  
por santa y por augusta, de Emperatriz de Hungría [...]  
Con llantos y suspiros mi alma ante tu fosa [...]

O, ancora, per un'affinità nella quantità sillabica, estendendo l'organizzazione duale all'ottonario, soprattutto in sintagmi nominali o di valore aggettivale, come di frequente accade in *El Laurel Rosa*, *La Muerte del Pastor* e *La Torre de las Esfinges*.

La plurimembrazione del verso, si è detto, è un'istituzione della poesia lirica che Herrera y Reissig recupera dal serbatoio della tradizione occidentale. Il suo impiego, che in *Los Peregrinos de Piedra* si estende travalicando i campi attuativi standardizzati dall'uso lirico proprio di quella forma fino a raggiungere l'ottonario, se è il segno vivo e presente di quella istituzione è però, soprattutto, data la sua estensione trasversale, una figura con cui il poeta caratterizza la sostanza della propria lirica, un segno diffuso, anzi, in cui la lirica trova il proprio momento di definizione come opera, come *organismo*. Nel seno di un discorso istituzionalizzato una poetica incontra la propria definizione d'identità, il proprio luogo d'enunciazione. La pluralità del verso appare insomma come la traccia verbale sedimentata di un qualcosa di più profondo, di una *ratio* che in fin dei conti ne trascende la particolarità. Elemento tanto vitale, in termini poetici, da controllare e polarizzare attorno a sé la distribuzione del suono e del senso.

Se per i trattatisti – da Fernando de Herrera a Toralto, fino al barocco Meninini – l'*enjambement* era la figura stessa della poesia realizzata, il segno spaziale che, per la sua azione, rivelava la possibilità stessa di qualsiasi poesia, la pluralità, al contrario, le cui figure di riferimento sono semmai la suddivisione rigida e un senso di limite continuamente ribadito, sembra paradossalmente situarsi al di qua del campo della *poiesis*. La schematica rigidità sulla quale il verso simmetrico viene a costituirsi, la necessaria pretesa tassonomica alla quale risponde e in funzione della quale, soltanto, esiste, nell'appiattimento del suono e del senso in un'immediata e reciproca corrispondenza, parrebbe escludere dal verso quel «non so che d'eternità» che è l'apertura incessante cristallizzata nel ponte dell'inarcatura. È stato più volte notato che il verso, come unità minima del poetico, si stabilisce storicamente come il luogo dove si attua in continuazione la perpetua ricerca di una trascendenza. Osserva Cohen che «il

conflitto tra il metro e la sintassi dipende dall'essenza stessa del verso»<sup>21</sup> e che «la versificazione», nel corso della sua storia, «non ha cessato di accrescere la divergenza» fra quei due elementi ma che, al contrario, «è andata sempre più lontano nel segno dell'agrammatismo»<sup>22</sup> La divaricazione, sempre desiderata dalla poesia, è proprio quel punto di scollatura nel quale il verso può definirsi negativamente come l'«antifrasi»<sup>23</sup>. La frase, se si segue la definizione fornita da Benveniste, è «un tutto, non riducibile alla somma delle sue parti; il significato di questo tutto è affidato all'insieme dei costituenti»<sup>24</sup>. La sua natura di segmento significante la circonda all'interno di due serie di limiti, una di ordine semantico, l'altra di ordine fonetico. Nella frase il segmento di senso (l'articolazione logica e compiuta di un concetto) e il segmento di suono (l'immagine acustica racchiusa fra due silenzi) sono sempre coincidenti. L'*enjambement* è la figura dell'antifrasi proprio perché mina alla radice il riconoscimento stesso dell'unità minima del discorso: il suono e il senso vi si ritrovano come due elementi essenzialmente irrelati. Si dovrà riconoscere, quindi, lo statuto del tutto particolare di quei versi simmetrici che sono stati definiti come *plurimembri* o *pluralità*. Ad essergli proprio è uno sforzo del tutto opposto di immanenza del senso nel suono.

Il verso «non deve comporsi di parole», appunta Mallarmé, «ma di intenzioni, e tutte le parole devono cancellarsi dinanzi alle sensazioni»<sup>25</sup>. Ma quale è la sensazione che, a prescindere dalla finitezza dei termini che vi sono implicati, questi versi consegnano? Quale razionalità, insomma, fonda esattamente nella stessa maniera l'apparenza pacifica e descrittiva di «un cielo bondadoso y un céfiro tierno» e il dolore, fisico quanto spirituale, di un endecasillabo come «mi negra herida con su mano ruda»? Sotto un aspetto esclusivamente tecnico, i due versi sono entrambi composti dalla giustapposizione di coppie di sintagmi nominali, ognuna confinata all'interno dell'unità ritmica emistichiale. In tutti e due i casi, la relazione che regola il rapporto fra gli elementi di ogni coppia è di compresenza, di simultaneità, ora esplicitata con la coordinativa *y* ora, ancora più evidentemente, con la preposizione d'unione *con*. L'alessandrino e l'endecasillabo in questione, proseguendo oltre il mallarmeano occultamento semantico esercitato dai singoli termini, offrono all'osservazione uno schema di relazioni. Il verso è dunque il luogo dove le singolarità sono poste in

---

<sup>21</sup> J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino, 1974, p. 83.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>23</sup> La definizione si legge sempre in J. Cohen, *La struttura del linguaggio poetico*, cit., p. 92.

<sup>24</sup> É. Benveniste, «Les niveaux de l'analyse linguistique», in *Problèmes de linguistique générale* 1, cit., p. 147.

<sup>25</sup> S. Mallarmé, «A Henri Cazalis [30 octobre 1864]», in *Correspondence complète (1862-1871). Suivi de lettres sur la poésie (1872-1898). Avec des lettres inédites*, Parigi, Gallimard, 1995, p. 206.



reciproca interazione. Lo spazio del verso è uno spazio di accumulazione. Qualcosa come un mondo, fisico o psichico, ma comunque sempre vario ed eterogeneo, acquisisce al suo interno una rappresentazione stilizzata nel proprio rapporto minimo costitutivo: la dualità. Se questa è la finalità del verso simmetrico, l'*enjambement* è certamente il suo ostacolo principale. A essere proposta è qui una pluralità apparentemente irriducibile e la cesura ritmica, ostinatamente conservata, ne costituisce il segno metrico. Alle unità grammaticali corrispondono specularmente le unità ritmiche entro le quali il senso si compie. Se la figura dell'*enjambement* è l'unione e il suo processo è del tutto analogo a quello dell'estasi, nel continuo uscire del verso (o dell'unità ritmica in generale, anche emistichiale) fuori di sé, fino all'unione con un'altra particolarità simile, nel compimento di un'unità che trascende gli elementi che sono venuti a comporla, la figura della *pluralità* è piuttosto quella della scissione. L'affinità semantica dei membri ne enfatizza la separazione dal complesso discorsivo cui appartengono mentre ne focalizza la particolarità. Il discorso si arresta nella contemplazione della dualità come struttura minima su cui è organizzata la rappresentazione.

Se ogni dualità trova la propria possibilità d'esistenza solo nel solco di una separazione, questo implica però, in potenza, sempre un processo complementare di dialogo. In un caso unico all'interno della poesia herreriana, tale potenzialità è tematizzata direttamente sotto la forma della conversazione fra due amanti. Si tratta dell'ultimo sonetto della serie di *Los Éxtasis de la Montaña* inclusa nel volume di *Los Peregrinos de Piedra*, "Iluminación campesina":

Alternando a capricho el candor de sus prosas,  
Ruth sugiere a la cítara tan augustos momentos!  
Y Fanor en su oboe de aterciopelamientos  
Plañe bajo el ocaso de oro y mariposas...

Ante el genio enigmático de la hora, sedientos  
De imposible y quimera, en el aire de rosas,  
Ponen largo silencio sobre los instrumentos,  
Para soñar la eterna música de las cosas.

Largas horas, en trance de eucarísticos miedos,  
Amortiguan los ojos y se enlazan los dedos...  
—Dulce amigo!— ella gime, y Fanor: —Oh mi amada!

Y la noche inminente lame sus mansedumbres...  
De pronto, como bajo la varilla de un hada,  
Fuegos, por todas partes, brotan sobre las cumbres<sup>26</sup>.

Il motivo dell'alternanza con cui si apre il sonetto ne sintetizza compiutamente il

---

<sup>26</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 56.

divenire. I quattordici versi sono infatti retti trasversalmente su serie parallelistiche che ne evidenziano l'insistita oscillazione, dei due personaggi nella prima quartina e del binomio *silencio/música* che ne attraversa la seconda. È nel luogo della prima terzina, però, che questo movimento oscillatorio si cristallizza nella successione di due versi simmetrici. Se il primo dei due si ritrova scisso fra una sensazione di morte, nell'immagine dello spegnersi della luce degli occhi, e un impulso, opposto e vitale, di unione, è invece il secondo a rivelare in maniera del tutto compiuta l'intenzione alla quale risponde la categoria di versi cui appartiene. La disposizione a chiasmo isola alle estremità dell'alessandrino i segmenti del discorso diretto, riservando le sedi centrali, in prossimità della cesura, ai due soggetti che animano la scena. Più che la figura di una corrispondenza, il verso mostra in questa sua disposizione un'incomunicabilità: i due soggetti, che pure parrebbero ognuno ricercare la risposta dell'altro, si ritrovano separati, dalla ritmica del verso, nella voragine della cesura. La figura del dialogo è contaminata da un silenzio che, al tempo stesso, la organizza nella sua manifestazione e ne impedisce il compimento. Un'identica disposizione chiastica è però rintracciabile – in una corrispondenza strettissima fra suono e senso – nella catena fonematica dell'alessandrino, dove agli estremi del verso, si ritrova, specularmente, una medesima successione di fonemi (/d-/ e /mi/). Paradossalmente, l'uguaglianza della disposizione, sulle sponde complementari del suono e del senso, preannuncia la problematizzazione della struttura. Come annota Gerard Manley Hopkins nei suoi *Journals and Papers*, il verso «è un discorso che ripete totalmente o parzialmente la stessa figura fonica»<sup>27</sup>, ed è proprio grazie alla sua natura etimologica di *versus* – al suo incessante ritornare su se stesso – che è possibile, con Jakobson, rintracciare nell'equivalenza l'«elemento costitutivo della sequenza»<sup>28</sup>. La specularità fonetica ripiega il segmento fino a farne coincidere gli estremi. Ciò che il suono divideva nella scansione ritmica affidata alla cesura è riportato, nuovamente dal suono, sul livello della comunicazione reciproca, fino alla possibile commistione dei termini (*dulce* e *amada*; *mi* e *amigo*).

Se nel verso si deve sempre rintracciare un'intenzione, quest'ultimo alessandrino herreriano si rivela come il paradigma stesso dell'intenzionalità che soggiace anche alla più apparentemente innocua pluralità versale. Sarebbe certamente un errore leggersi il trionfo semplice e immediato della scissione, così come sarebbe improduttivo ignorare la portata significativa che al suo interno dispiegano alternatamente la frammentarietà, comunque sempre ossessivamente riproposta, e i

---

<sup>27</sup> Citato da R. Jakobson, "Linguistica e poetica", in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 193.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 192.

rimandi interni e reiterati che sciolgono la rigidità sintattica. Il verso plurale è il luogo proprio di un'indecidibilità fondamentale fra la volontà di eterno, che Toralto individuava come la missione più alta della poesia, e la segmentazione operata nella sua materialità dai silenzi. L'*enjambement* più perfetto – se in questa figura si vuole rintracciare quella stessa aspirazione della voce a non cessare, a non cadere nel non-detto – è proprio la trama ricorsiva di cui il segmento metrico, comunque, si alimenta. Il verso simmetrico è dunque il luogo di un'aporia, di una scelta mai operabile univocamente e una volta per tutte fra l'uno e il molteplice. Come la forma forse più netta e compiuta di qualsiasi strategia parallelistica, il suo compito, analogamente a ciò che sostiene Jakobson appoggiandosi alle parole di Hightower, è di costituirsi come il luogo d'insorgenza di continui rimandi contrappuntistici sempre rinviati a un nucleo dinamico e tensionale che ne regola e distribuisce gli elementi<sup>29</sup>. La sua intenzione più profonda è quella di costituirsi come il luogo dialettico dove le differenze entrano in risonanza racchiuse nell'unità metrica, dove le parole, che Mallarmé vedeva «rese mobili dall'urto della loro disuguaglianza»<sup>30</sup>, strappate ora alla stasi della loro individualità, sono rese finalmente libere all'interazione.

---

<sup>29</sup> Cfr. R. Jakobson, "Il parallelismo grammaticale e il suo aspetto russo", in *Poetica e poesia*, cit., p. 286.

<sup>30</sup> S. Mallarmé, "Crise de vers", in *Œuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 1945, p. 366.

## *Il nome diviso*

La portata dialettica e tensionale della pluralità investe pienamente, in Herrera y Reissig, l'organismo unitario quanto complesso del segmento versale su ambedue i piani complementari del suono e del senso. A prescindere dagli specifici contesti di realizzazione – che variano nel ventaglio delle scelte metriche come in quello riservato alle predilezioni d'argomento – la pluralità, proprio per la sua capacità di fornire uno schema di mobilitazione e regolamento della totalità delle materie disponibili al linguaggio, lascia spazio per ipotizzare un'auspicabile estensibilità dei suoi principi di funzionamento anche a quelle figure che invece collocano la propria azione prevalentemente o dal lato del semiotico o dal lato del semantico. In quest'ultimo livello, una simile e altrettanto diffusa intenzione sembrerebbe caratterizzare la modulazione del nome che percorre insistentemente la lirica di Herrera y Reissig. Che un nesso sostanziale esista fra questi due nuclei fondamentali – il verso e il nome – è dimostrato una volta di più da certe realizzazioni particolari del verso plurimembre. Può capitare, infatti, che il verso plurale si costituisca essenzialmente come il luogo dove un oggetto incontra scandita la propria definizione, poco importa se tramite la giustapposizione di due predicati (per esempio, «[...] un cielo sin rigores / Bendice las faenas, reparte los sudores») o di altrettanti sintagmi nominali («la cabeza inclinada y los ojos al cielo»). In questi casi, il nome non acquisisce spessore semantico se non attraverso l'attività di connotazione operata dalla pluralità che lo definisce.

Fra gli alessandrini di *Berceuse Blanca* questo rapporto essenziale che intercorre fra il verso e il nome acquisisce una delle sue formulazioni più compiute. Lungo tutto il corso dell'ultima poesia herreriana è possibile assistere al susseguirsi di una serie ossessiva di invocazioni all'amata, tutte organizzate sulla base della giustapposizione parallelistica di due esclamazioni, a volte identicamente ripetute nel corso del testo e segnate quindi da un tono ridondante e ripetitivo, in perfetta consonanza con la cantilena della *berceuse* infantile che dà il titolo al componimento:

Silencio, oh Luz, silencio! Pliega tu faz, mi Lirio! [...]  
Silencio, oh Luz, silencio! Duerme, mi vida, duerme! [...]  
Reposa, oh Luz, reposa! Pliega tu faz, mi Lirio! [...]  
Oh levedad de líneas! Oh esbeltez de contorno! [...]  
Oh mi exangüe Nirvana! Oh mi eterna Latzuna! [...]  
Oh cristalización de luna! Oh fausta gema! [...]

Nonostante l'andamento bipolare di ognuno dei versi citati, adagiato sulla consueta corrispondenza fra sedi ritmiche e porzioni sintattiche e polarizzato attorno al punto fermo della cesura (solo l'ultimo caso fa eccezione in questo senso, non rispettando la simmetria perfetta della scansione canonica), l'aspetto pragmatico del discorso che in essi si realizza stabilisce una sostanziale unità di fondo sulla quale il movimento dell'alessandrino viene a svilupparsi. Lo schema della doppia invocazione, focalizzata sulla funzione conativa del linguaggio, è inevitabilmente centrato su un nome, per quanto questo risulti comunque assente e a sua volta sostituito dal pronome di seconda persona che presiede, sullo sfondo enunciativo, alle serie di interiezioni. Ciò che è necessario chiedersi è quale sia la funzione semantica di una siffatta specie di enunciati; in quale luogo si situa, cioè, il loro *voler dire* e in che modo questo entra in relazione con una paradossalmente reiterata ostentazione di un nome irrimediabilmente escluso dall'enunciazione e, piuttosto, disseminato sempre in elementi altri e variabili.

Nel suo riepilogo sulla valenza della funzione conativa, Jakobson ne precisa una componente logica essenziale: queste frasi «non possono», per il linguista, «subire una verifica di verità»<sup>31</sup>. Ciò che vi si dice acquisisce lo statuto di realtà per il solo fatto di venire pronunciato. L'invocazione, la cui funzione pragmatica ne permette l'insistente focalizzazione sul luogo occupato da un *tu* – il cui nome è però, nei casi adesso in questione, sempre vietato – ricopre un ruolo analogo a quello affidato alla nominazione. La successione degli appellativi, per quanto limitata e comunque aderente a uno schema fisso di corrispondenze all'interno del testo, rende la testimonianza piena di un proposito di *riempimento* di uno spazio, quello del nome, che si dà, adesso, esclusivamente sotto la forma del vuoto. L'intera articolazione versale non sarebbe altro, quindi, se non la costante ricerca definitoria di un sostantivo che insistentemente fugge alla nominazione. La sua modalità realizzativa è, nuovamente, la *coabitazione*, l'accumulazione, sia per una ridondanza di materiali semantici (la chiarezza e la purezza della luce e del giglio, l'insistita leggerezza armoniosa delle forme), sia per la giustapposizione di concetti suscitanti sensazioni discordanti (*Nirvana*, *Latzuna*)<sup>32</sup>. La consonanza fra verso e nome è resa in *Berceuse Blanca* eccezionalmente riconoscibile: il verso non è nient'altro che il luogo in cui il nome acquisisce effettivamente la propria sostanza.

---

<sup>31</sup> R. Jakobson, "Linguistica e poetica", cit., p. 187.

<sup>32</sup> *Latzuna* è un termine basco dal significato di rugosità, frastagliatura, asprezza. Entrambi i vocaboli enfatizzano i contorni di una distanza, spaziale quanto ontologica, che separa i due termini implicati nell'invocazione, attraverso la ricercatezza esotista del lessico, ma ponendo enfasi su due concetti diametralmente discordanti. Se al *Nirvana* è attribuito comunemente un senso etereo di pacifica continuità, la frastagliatura, eretta al grado di toponimo dalla maiuscola, si afferma invece come il luogo della discontinuità, della rottura, e per di più dai richiami fortemente terreni.

Riflettendo sulla natura del segno verbale, Émile Benveniste giunge alla riformulazione di una questione chiave della disciplina linguistica che aveva già occupato, in modo sostanziale, gli sforzi epistemologici di Saussure. La questione, che rimaneva intrappolata fra le pagine del *Cours* in una sorta di *empasse* prospettica essenziale, è quella racchiusa nel postulato saussureano dell'«arbitrarietà del segno»<sup>33</sup>. Come fa notare Benveniste, l'equivoco da cui scaturisce la nozione di arbitrarietà va tutto rintracciato nell'alternanza concettuale che organizza il ragionamento di Saussure in quella parte delle sue riflessioni. Se il segno è l'unione delle due facce complementari del significante (l'immagine acustica) e del significato (l'immagine mentale, il concetto), il linguista ginevrino porta a dimostrazione dell'arbitrarietà un elemento specificatamente extra-linguistico, l'oggetto reale, che non rientrava affatto nel postulato iniziale che definiva quell'entità. Secondo lo stesso Saussure, infatti, «il segno linguistico unisce non una cosa e un nome, ma un concetto e un'immagine acustica»<sup>34</sup>. Poco dopo nel *Cours*, tuttavia, si ritrova la seguente precisazione: «vogliamo dire che [il segno] è immotivato, vale a dire arbitrario in rapporto al significato, col quale non ha nella realtà alcun aggancio naturale»<sup>35</sup>. La nozione di arbitrarietà viene a contraddire nella sostanza la medesima definizione del segno che Saussure dava solo poche pagine prima nel suo corso. È proprio la necessità di rintracciare la presenza o meno di un «aggancio naturale» nella realtà che introduce nell'analisi del segno un terzo termine a esso estraneo e che inficia il ragionamento del linguista. Assecondando la bipartizione del segno – che è l'unica caratteristica che lo definisce in quanto tale – si dovrà perciò convenire, con Benveniste, che «fra il significante e il significato il legame non è arbitrario», bensì del tutto «necessario»<sup>36</sup>: significante e significato sono, infatti, «le due facce di un'unica nozione e si compongono insieme come l'incorporante e l'incorporato. Il significante è la traduzione fonica di un concetto; il significato è la controparte mentale del significante»<sup>37</sup>. Ne deduce Benveniste che, se l'arbitrarietà descritta da Saussure si realizza, questa non è inerente al segno in quanto tale, ma inerente al rapporto che fra questo intercorre con l'oggetto o il fenomeno extralinguistico cui solo secondariamente esso si riferisce. La nominazione – che è il segno primo ed essenziale della lingua umana – si afferma in primo luogo come la realizzazione di una necessità di corrispondenza che intercorre fra i due elementi psichici dell'immagine acustica e del concetto di riferimento. L'immagine fonica è

<sup>33</sup> Cfr. F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, cit., pp. 85-88.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 83-84.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>36</sup> É. Benveniste, “Nature du signe linguistique”, in *Problèmes de linguistique générale I*, cit., p. 51.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 52.

indissociabile dall'idea della quale si erige come rappresentazione o, ancora meglio, l'immagine acustica è quella stessa idea tradotta, letteralmente trasportata, all'interno del codice linguistico.

Se si volge nuovamente lo sguardo agli ultimi versi herreriani citati, tenendo conto di questa prospettiva, la connessione fra verso e nome risulterà senz'altro più evidente. Se struttura fonica e concetto convergono nella formazione del nome inteso come realizzazione linguistica di un'immagine, si deve dedurre, perciò, che il verso si fa esso stesso nome nel momento in cui dell'oggetto nominato rappresenta, wittgensteinianamente, nella propria disposizione fonetica, la struttura. Si ricordi, in tal senso, la proposizione 2.15 del *Tractatus*, centrale nell'elaborazione della teoria del simbolismo di Wittgenstein:

Che gli elementi dell'immagine siano in una determinata relazione l'uno con l'altro rappresenta che le cose sono in questa relazione l'una con l'altra.  
Questa connessione degli elementi dell'immagine io la chiamo la struttura dell'immagine; la possibilità di questa struttura io la chiamo la forma di raffigurazione dell'immagine<sup>38</sup>.

Ancora una volta, ciò che è necessario rintracciare nella ricorrenza di questa tipologia versale non è tanto la particolarità, semantica o stilistica, delle singole manifestazioni, quanto piuttosto una *ratio*, profonda e generale, che ne regola allo stesso modo la struttura. Il nome è, in fondo, come d'altronde lo è la segmentazione ritmica offerta dallo schema versale, uno spazio vacante che alla voce è consentito di riempire a piacimento con le più svariate allusioni, ma sempre nello sforzo mimetico di un concetto che ne costituisce la base. Ed è proprio in quest'azione collezionistica dove l'idea è finalmente posta nella condizione di svelarsi nella replica verbale della propria inerente ed essenziale articolazione. È del resto lo stesso Julio Herrera y Reissig che, in una nota del suo "El círculo de la muerte", riconosce in questa corrispondenza e compenetrabilità che si ricerca fra la parola e l'immagine, fra il suono e il concetto, il compito più urgente per la poesia:

Para hablar con propiedad filosófica, débense distinguir en mi concepto, dos estilos dentro de uno mismo: el de la palabra y el del pensamiento, como hay dos cosas en una: la natural y la artística, y dos hombres, el fisiológico y el psíquico. Quererlos separar para hacer escuelas es, desde luego, rebajarlos puerilmente. El primero sin el segundo es muerto; el segundo sin el primero es nonato: uno por incapacidad, otro por deformidad. Vemos en la literatura de los genios, cómo esos estilos se unen y se confunden, repartiéndose en el mismo grado de potencia y de vibración. Pienso que el triunfo de un verdadero estilo está precisamente en una compenetrabilidad hermética y sin esfuerzos de los que llamaremos subestilos, palabra y concepto. *El pensamiento, que es fuerza activa, debe tomar su parte de gracia al encarnarse en el vocablo para gustar*

---

<sup>38</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 2009, p. 30.

*sin violencia; y el vocablo, que es gracia pasiva, su parte de fuerza para vivir sin humillación. Es una duplicidad armónica y semejante; trátase de que la idea tome inmediatamente la forma del vocablo [...]; y a su vez de que la palabra se imprima en el pensamiento y entre en él, de un modo ágil, ni más ni menos que como en un molde preciso y pulcro la cera caliente. El gran estilo es el que brilla y corre, como un agua primaveral, espejo moviente de sombras movientes y vivas que erran por la página y se hunden en ella, cual pececillos traslucidos, color del espejo...*<sup>39</sup>

L'idea, per poter risultare infine completamente intellegibile, deve coincidere, letteralmente, con la forma linguistica che è deputata al suo convogliamento, in un processo che potrebbe definirsi come di osmosi strutturale e dove l'atto di nominazione pieno è subordinato a un'essenziale riproduzione delle forme. Il nome – o meglio il processo che a esso conduce – coincide con un'inesauribile messa in relazione degli elementi, per così dire, *atomici*, che ne costituiscono la sostanza concettuale e soltanto la struttura di tale relazione permette l'insorgenza di un nome pienamente significante, efficace. Come si è già avuto l'occasione di osservare, tale procedimento non è mai l'addizione lineare di termini ma, per la sua messa in gioco all'interno dell'unità versale (con i ritorni fono-semantiche che gli sono connaturati), è piuttosto un meccanismo d'interazione che può implicare allo stesso modo l'attrazione così come la repulsione reciproca degli elementi che all'interno vi si pongono a reagire.

È evidente che la traccia filosofica della teoria dei due stili si formi in Herrera sulla scorta del pensiero platonico. Due anni dopo la stesura di “El círculo de la muerte”, nell'aprile del 1907, Herrera y Reissig pubblica in due consegne su *El Diario Español* di Buenos Aires il suo *Syllabus*. L'occasione del testo è l'uscita del libro *Palideces i púrpuras* dell'argentino Carlos López Rocha, nonostante Herrera approfitti di quell'opportunità per portare a termine una riflessione più organica e generale, di ordine essenzialmente estetico. Ciò che interessa maggiormente, nella relazione stretta che intrattiene con il problema della nominazione, è la definizione del simbolismo che Herrera y Reissig abbozza nella prima parte dello scritto:

Todo tiene un símbolo, todo esconde una revelación. La forma de cada objeto expresa el fondo. Un enorme pensamiento diseminado late oscuramente. La vida circula por la muerte. La muerte habla con signos. El arte es sigiloso. La palabra es muda. Toda vida es discreta. Toda materia es espiritual. Todo lo invisible quiere hacerse presente. Todo lo silencioso quiere hacerse oír. El borrón del caos es un balbuceo. La luz está en borrador. La sombra es inteligente. El ojo abierto no ve nada. Lo que se cree tocar no existe. Algo nos mira que no sospechamos. Es una alucinación que nos embriaga. Y no obstante la verdad palpita, corre, se pliega, se desdibuja, hace un gesto, hincha de confesiones las entrañas de lo Inconocido: inmenso fantasma que está en todas partes y que no se ve! [...] Tal es el Simbolismo: ascensión prodigiosa en las

---

<sup>39</sup> J. Herrera y Reissig, “El círculo de la muerte”, in *Prosa*, vol. 2, pp. 39-40 [corsivi nostri].



Tinieblas y en el Silencio a través de la Verdad que duerme en el enigma<sup>40</sup>.

Che il simbolo di cui qui si parla sia qualcosa di essenzialmente trascendente la logora funzione strumentale del nome come mezzo di classificazione e di conoscenza razionale è ribadito trasversalmente in tutto il passaggio. Potrebbe dirsi, semmai, seguendo la suggestione del *Cratilo* di Platone, che a presentarsi a confronto sono qui due generi ben distinti di nomi: uno vero, esatto, e uno falso, deviante. Il nome vero, pienamente efficace, è, nel *Cratilo*, quello in grado di rivelare l'essere (οὐσία) o la natura (Φύσις) dell'oggetto, imponendo «l'idea di quello nelle lettere e nelle sillabe»<sup>41</sup>. L'ombra del pensiero di Platone percorre effettivamente il testo per intero, tanto che Herrera non si risparmia, in questo come in altri luoghi, nel ridurre il complesso magma del simbolismo letterario di cui si sente partecipe entro i termini di un'«Estética del Ideal»<sup>42</sup> che trova precisamente nella filosofia platonica il proprio punto d'appoggio più saldo.

L'oggettualità sensibile del mondo non è altro che un inganno, così come la conoscenza sensibile del reale non è altro, in fondo, se non la conoscenza di un'apparenza vuota; la vista e il tatto, che del reale sono condannati a cogliere solo la parzialità delle fratture, condividono il destino di un sapere imperfetto. È soltanto attraverso la mediazione dell'intuizione estetica, dell'allucinazione su cui viene a erigersi il poetico, che la parzialità dello sguardo può sublimarsi, alla maniera dei prigionieri della caverna nel brano della *Repubblica*, nella contemplazione piena di quel nucleo di verità che anima il reale. Esclusivamente nel superamento del nome falso, quell'«inmenso fantasma», sempre presente ma mai pienamente visibile, potrà finalmente svelarsi. La poesia ha per Herrera, sul solco di una distinzione fra ideale e natura che risale alla *Poetica* aristotelica, il compito di *dire l'universale*<sup>43</sup> e il simbolismo che occupa il centro della speculazione di *Syllabus* costituisce esattamente questa possibilità di apertura del linguaggio, oltre l'occultamento della contingenza e dell'immediatezza dello sguardo. Ciò che in ogni parola è dato sotto la forma del

---

<sup>40</sup> J. Herrera y Reissig, "Syllabus [1]", in *Prosa*, vol. 2, pp. 101-102

<sup>41</sup> Platone, *Cratilo*, 390e.

<sup>42</sup> J. Herrera y Reissig, "El círculo de la muerte", cit., p. 33. Sempre in *Syllabus* si ritrovano parole del tutto analoghe riferite a Carlos López Rocha: «Os anuncio un Poeta, todo un Poeta: fino, delicado, grave. Y nuevo. Nuevo para América. Antiguo como el alma para el mundo. Pertenece a la Era Estética del Ideal, del milagroso ruiseñor de los Oráculos y de la etérea armonía. [...] De Platón desciende en radiaciones claras. Él es Platón de la palabra rítmica. Platón que rima besos de palabras, sueños especiosos en el banquete de la ambrosía y de la esencia ignota» (J. Herrera y Reissig, "Syllabus [2]", *Prosa*, vol. 2, p. 108).

<sup>43</sup> Questa definizione aristotelica della poesia si fonda essenzialmente nella contrapposizione fra poesia e storia, come i riflessi di due diverse tipologie della conoscenza, una oggettiva e una possibile: «lo storico e il poeta non differiscono per il dire in versi o senza versi [...] ma la differenza è in questo, che l'uno dice cose che avvennero, l'altro quali potrebbero avvenire. Perciò la poesia è cosa più filosofica e più seriamente impegnativa della storia: la poesia dice infatti piuttosto le cose universali, la storia quelle particolari» (Aristotele, *Poetica*, 9, 1451b).

silenzio («la palabra es muda») conserva in sé una traccia intima ma nascosta che riconduce, se colta nella molteplicità dei propri rimandi, sempre dal particolare all'universale, dal contingente frammentario all'unità trascendentale. La corsa del simbolismo herreriano è sempre una corsa verso l'unitaria risonanza del diverso. Il nome è, all'interno di questa visione, il campo fertile che si offre a questa ricerca. Più che un risultato ogni volta raggiunto, la nominazione è il luogo di un fare sempre colto, di volta in volta, nella propria processualità. Il nome è lo spazio in cui si rende possibile realizzare linguisticamente la tensione fra la frammentarietà e la comunione. Il nome è sempre la sede viva di una potenzialità.

La coincidenza fra atto di nominazione e prassi poetica *tout court* fornisce all'Herrera di *El círculo de la muerte* l'occasione – come si è già notato, affatto insolita<sup>44</sup> – per tracciare un'ideale genealogia lirica che, dagli albori della cultura occidentale giungerebbe, di modulazione in modulazione, ma sostanzialmente invariata nel suo centro vitale, fino alla contemporaneità. Come appunta Aldo Mazzucchelli nella sua monumentale biografia, il saggio esibisce simultaneamente i segni della «reflexión historiográfica y teórica sobre estética»<sup>45</sup>. Se il nucleo di «filosofía estética»<sup>46</sup>, come lo stesso Herrera y Reissig lo definisce, ruota comunque sempre attorno alla questione centrale del simbolismo, è la particolare concezione dell'evoluzione letteraria che l'autore propone a rilevarsi di sicuro interesse. Parallela e opposta all'osservazione «de un mundo en el que todo se observa en un sentido de evolución hacia un supuesto progreso»<sup>47</sup>, la storia delle arti si manifesta, al contrario, come il luogo acronico di un'incessante ripiegamento su se stessa. È fortemente significativo che, immediatamente dopo l'esteso passo dove prendeva forma la teoria dei due stili, Herrera appronti una brevissima lista di casi esemplari, nei quali quella proposta teorica funge ancora da filo conduttore della riflessione:

Virgilio, Petrarca, Shakespeare y Cervantes, genios tan diversos, no se preocuparon mayormente, al esgrimir la pluma, de donde procedía lo Bello, ni de cuál era su objetivo, ni en qué consistía, ni en virtud de qué ley intrínseca se produce; no nos llenaron trabajosamente de reclamos de farmacia milagrosa; la estética estaba en ellos; ellos la sentían según su espíritu y la condensaban en vibraciones naturales; *el vocablo, el modismo, la métrica, el color, la música, la forma, expresaron simplemente el fondo, confundiéndose con él, en una dulce amistad*<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> Si rimanda nuovamente al caso già considerato di *El Renacimiento en España*, cfr. *supra*, “Desiderare”.

<sup>45</sup> A. Mazzucchelli, *La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Ediciones Santillana, 2011, p. 433.

<sup>46</sup> La definizione, dello stesso Herrera y Reissig, si trova in una corrispondenza privata con Julieta de la Fuente, scritta a Buenos Aires il 19 febbraio 1905, cfr. J. Herrera y Reissig, *Prosa*, p. 284.

<sup>47</sup> A. Mazzucchelli, *La mejor de las fieras humanas*, cit., p. 433.

<sup>48</sup> J. Herrera y Reissig, “El círculo de la muerte”, *Prosa*, vol. 1, pp. 40-41 [corsivi nostri].

A interessare qui è nuovamente il nome di Petrarca, già che è proprio nella lezione archetipica del *Canzoniere* dove è possibile rintracciare un alto grado di similitudine con quella retorica herreriana del nome che si è venuti fin qui delineando e, più nel particolare, per quanto riguarda un'analogia strettissima nell'uso dell'aggettivazione.

Sebbene fenomeni di dittologia aggettivale si attestino fin dagli albori della lirica occidentale e già diffusi nelle esperienze provenzali, è proprio con Petrarca che quell'istituzione poetica acquisisce un ruolo strutturalmente centrale all'interno dell'organismo dei *Fragmenta*<sup>49</sup>. La doppia aggettivazione assurge in quelle pagine a strategia fondamentale nell'espressione di «un universo di scrittura retto dalla dualità»<sup>50</sup>, predisponendo inoltre il campo per una riconfigurazione lirica del ruolo del sostantivo. «Nell'uso petrarchesco», come ha notato Sberlati, «il nome cui l'aggettivo si riferisce non viene utilizzato per i suoi significati propri, ma per la sfera di relazioni semantiche che esso richiama»<sup>51</sup> e delle quali viene investito proprio grazie ai fenomeni aggettivali nei quali è coinvolto, all'interno di schemi di corrispondenze che si estendono sui diversi piani del micro-organismo poesia, del sistema-libro, o del macro-sistema letteratura. L'aggettivo è, in Petrarca, sostanzialmente e comunque, la negazione dell'autosufficienza del sostantivo<sup>52</sup>.

In una lettera all'amico Edmundo Montagne, di datazione incerta, ma sicuramente compresa fra il novembre e il dicembre del 1901, Herrera confessa la difficoltà che comporta quel lavoro intenso di selezione dei materiali verbali che soggiace alla ricerca della perfetta corrispondenza fra concetto e parola che ne segnerà la riflessione solo qualche anno più tardi: «Las ideas, mi querido Montagne –¡eso no es nada! lo que falta siempre es la palabra»<sup>53</sup>. Il materiale manoscritto del poeta rende alla perfezione la testimonianza di questo compito, incessante quanto essenziale, che si presenta alla poesia: pagine e pagine di appunti, a volte redatti a margine di testi ancora in una fase preliminare di stesura, altre volte riunite in gruppi a formare estesi glossari di rime, lessico vario e, soprattutto, di aggettivi (fig. 9), ognuno dei quali, come dichiara il poeta nella medesima corrispondenza, «me cuesta quince días de trabajo»<sup>54</sup>.

---

<sup>49</sup> Per il percorso storico della doppia aggettivazione, dal Medioevo fino al Petrarca, si rimanda allo studio, accuratissimo e denso di esempi, di Francesco Sberlati, "Sulla dittologia aggettivale nel «Canzoniere» di Petrarca", cit.

<sup>50</sup> M. Santagata, "Petrarca e Arnaut Daniel (con appunti sulla cronologia di alcune rime petrarchesche)", in *Rivista di Letteratura Italiana*, V, 1987, (pp. 40-89), p. 86.

<sup>51</sup> F. Sberlati, "Sulla dittologia aggettivale", cit., p. 29.

<sup>52</sup> È quanto sostenuto da Roberto Antonelli in "*Rerum Vulgarium Fragmenta* di Francesco Petrarca", in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1992, (pp. 379-471), p. 416.

<sup>53</sup> J. Herrera y Reissig, *Prosa*, p. 225.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

L'aggettivo è sicuramente uno dei luoghi in cui quella ricerca della perfetta corrispondenza fra i due stili sembra puntualmente focalizzarsi ed è proprio nella riappropriazione dell'istituzione della pluralità aggettivale dove le fatiche di Herrera paiono concentrarsi maggiormente. Come nel caso del verso, la strategia oltrepassa nettamente i confini delle singole raccolte, presentandosi con un'analoga frequenza tanto nei sonetti quanto nelle decime e senza alcuna distinzione d'uso basata sulle specifiche predilezioni tematiche. Una stessa tendenza all'aggettivazione plurale si ritrova, infatti, tanto nell'evocazione paesaggistica di *Los Éxtasis de la Montaña*, così come nel doloroso erotismo di *Los Parques Abandonados*:

De las viejas paredes arrugadas y oscuras [...]  
 Monjas blancas y lilas de su largo convento [...]  
 Un Aramís erótico, fanfarrón y galante [...]  
 Guña la eterna y muda comba interrogadora [...]  
 Sobre la gran campaña verde azul y aceituna [...]  
 Quién la habita?... Se ignora. Misteriosa y huraña [...]  
 Aspirando esa música tan honda y exquisita [...]  
 Las melenas volcadas de dolor, con incierto / Ritmo tardo y solemne  
 [adelantan al foso [...]]

Un misterioso malestar ambiguo [...]  
 Cual si se condolieran de los rotos / Castillos blancos de papel antiguo [...]  
 Y en una loca nervazón divina [...]  
 Errando en la heredad yerma y desnuda [...]  
 Hacia la noche negra y estrellada [...]  
 Una música absurda y poseída [...]  
 No sé qué Esfinge interrogante y ruda [...]  
 Jadeaba entre mis brazos tu virgínea / Y exangüe humanidad de curva  
 [abstracta [...]]

Sono solo alcuni dei moltissimi esempi possibili ma, pur nella loro limitatezza numerica, esprimono con chiarezza la predilezione herreriana verso un preciso impiego dell'aggettivazione. I sonetti di *Las Clepsidras* non fanno eccezione:

Y de las graves Afroditas místicas [...]  
 Tal la exangüe cabeza, trunca y viva [...]  
 Surgiste sobre el sol, roja y solemne [...]  
 En una etíope religión boyuna [...]  
 Cristaliza desvelos en la Arabia/ lánguida y taciturna de tus ojos [...]

Non si sottraggono all'espedito retorico, che anzi enfatizzano, nemmeno le decime di *La Torre de las Esfinges*, dove lo schema minimo della dittologia può estendersi fino a dilagare in serie aggettivali ben più estese:

Capciosa, espectral y desnuda / Atercipelada y muda [...]  
 Perfumada y confidente [...]  
 Fosca, saturniana y hueca [...]  
 Tus inauditos y briosos / Senos que me dan la muerte! [...]  
 No es más que parasitaria / Bordona patibularia [...]  
 Oh musical y suicida / Tarántula abracadabra [...]

Por tu amable y circumspecta / perfidia y tu desparpajo [...]

È necessario riconoscere, in tutti i casi menzionati, un medesimo affanno, tutto teso verso una riconnotazione sostanziale del nome. Anche quando l'aggettivazione plurale è fondata sulla ripetizione di termini semanticamente ridondanti (e perfino con un alto grado di sinonimia), il comunque sempre attivo scarto simbolico che i termini implicati presentano reciprocamente, per quanto lieve e alle volte perfino impercettibile, comporta una sostanziale problematizzazione del nucleo significante del sostantivo al quale si riferiscono. La dinamicità intrinseca al processo d'aggettivazione è ancor più netta quando i termini qualificanti danno luogo a un vero e proprio confronto fra antitesi, a ciò che Ricoeur definisce nei termini di «un conflitto di designazioni»<sup>55</sup> (per esempio, nei versi «con incierto / Ritmo tardo y solemne», «Hacia la noche negra y estrellada», «Tal la exangüe cabeza, trunca y viva»). Nel continuo movimento significante che dispiega, l'aggettivazione plurale appare in tutto analoga al discorso metaforico, nei termini essenziali di un'azione di «desrealización» che, come annota Allen Phillips nel suo studio sulla metafora herreriana, «quita materialidad a las cosas»<sup>56</sup>. Ma cosa significa, nel particolare, privare il nome della propria materialità? Fondamentalmente ciò significa restituire veridicità – assecondando il platonismo herreriano – a un'entità, il nome, ormai drasticamente svuotata e confinata nella limitatezza ontologica del proprio isolamento. L'aggettivazione rimette in moto il nucleo simbolico del sostantivo, certamente all'interno di griglie testuali più ampie di corrispondenze, stabilendo le connessioni necessarie a intraprendere quella corsa alla risonanza che conduce finalmente dal particolare all'universale.

Le unità minime del verso e del nome sono sottoposte, come si è visto, a un trattamento del tutto analogo. L'unità – della quale assurgono a rappresentazione, sia sul livello del suono che su quello del senso – risulta sempre problematizzata tramite il suo riempimento con serie dinamiche di pluralità. La giustapposizione del plurale nel singolare, dell'eterogeneo nell'unitario, tuttavia, non ha altro ruolo se non quello di generare una dinamicità interna all'unità. La continua oscillazione dialettica degli elementi dei quali questa viene investita non è altro che la messa in situazione di un reticolo fitto di corrispondenze, attraverso il quale si rende possibile, nuovamente, trascendere la frammentarietà verso il compimento di un'entità ulteriore e complessa. La frammentazione dell'unitario si attua proprio perché il diverso possa decantare fino al superamento di qualsiasi barriera. Il verso come il nome divengono gli schermi

---

<sup>55</sup> P. Ricoeur, *La metafora viva*, Milano, Jaca Books, 2010, p. 127.

<sup>56</sup> A. W. Phillips, «La metafora en la obra de Julio Herrera y Reissig», in *Revista Iberoamericana*, 16, 1950, p. 40.

bianchi (e vacanti) nei quali collezionare e proiettare l'insistente tragedia della frammentarietà, resa adesso, così, esteticamente maneggevole, finalmente piegata a una rinnovata possibilità di movimento che, nell'ottica dell'estetica herreriana, costituisce l'occasione piena di una trascendenza. Ciò che si è definito, per i modernisti, un'estetica dell'*intérieur* acquisisce nella poesia di Herrera y Reissig la propria forma retorica realizzata precisamente nell'inesauribile forza dialettica di cui sono investiti, come le due facce complementari di uno stesso fenomeno, il verso e il nome. Tuttavia – ed è questo, forse, a colpire maggiormente – tale tratto distintivo della poesia moderna emerge sotto la forma del recupero, del de-occultamento volontario e consapevole, di istituzioni poetiche che sono vecchie di secoli, che appartengono, letteralmente, a un altro mondo.

## *La scissione come dispositivo*

*Invisibile e indicibile, essa si confonde con le  
altre e tuttavia può esserne separata*

GILLES DELEUZE

Una specie di ostinata bivalenza, qualcosa come un'indecidibile quanto fondamentale alternanza, appare sempre di più caratterizzare l'opera herreriana, a mano a mano che vi si procede verso il nucleo più interno. Una sensazione del tutto simile doveva animare l'appassionata descrizione della poesia dell'uruguayano che Guillermo de Torre approntò nel suo ampio lavoro sulle letterature d'avanguardia. Per il critico, Julio Herrera y Reissig

fue el más audaz portaestendarte de la generación poética de su tiempo, y aun acertó a proyectarse en un escorzo de avance hacia las regiones del futuro. En su poesía complicada, de línea sinusoide y aire sibilino, palpita una inquietud ideológica y un barroquismo formal, que se destruye en visiones divergentes y en metáforas insólitas. Voluntaria y extralúcidamente, a la manera de Quevedo y Góngora, es conceptista y culterano, se retuerce en espasmos verbales y, al modo de Mallarmé, da una doble vuelta con la llave del hermetismo a los recintos subjetivistas. [...] El autor de *Los Éxtasis de la Montaña* llega más lejos: a un límite de hallazgos metafóricos, que autoriza a considerarle, de hoy en adelante, como un genuino precursor clarividente de la modalidad creacionista, en su aspecto lírico, y respecto a los poetas hispanoamericanos<sup>57</sup>.

In un paradosso storico che pare percorrere il brano di de Torre, sono quegli stessi *spasmi verbali* che Herrera y Reissig eredita dalla tradizione spagnola, dal *Siglo de Oro* al Barocco, che conducono, in una vertigine ascendente che incontra nell'esasperazione metaforica il proprio termine fondamentale, fino agli albori delle avanguardie. Il nesso fra Barocco e Modernismo non è di nuova osservazione e già Borges, nel 1955, poteva constatare qualcosa di molto simile riguardo al «farragoso léxico, la sintaxis a veces inextricable y el abuso de los pronombres demonstrativos, que con frecuencia obligan al lector a retroceder» che distingueva, per l'autore dell'*Aleph*, «el barroquismo de

---

<sup>57</sup> G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, cit., pp. 142-144.

Lugones»<sup>58</sup> in *Los crepúsculos del jardín*, libro che porta la data del 1905.

Resta il fatto che, seppur si voglia collocare Herrera y Reissig entro i ranghi del Modernismo, la poesia del montevideano insiste continuamente nell'offrire all'osservazione due sguardi ben distinti, che allo stesso modo la caratterizzano e che da essa continuamente sembrano scaturire: uno che la situa, vivissima, nel confronto attivo con il proprio tempo e, di più, già proiettata ben oltre i limiti scolastici del Modernismo; un altro che è, invece, sempre lo sguardo di una poesia ripiegata incessantemente su se stessa nella contemplazione del proprio passato. La visione anti-progressista e ricorsiva della storia delle arti – per come Herrera l'intendeva già nelle pagine del suo *El círculo de la muerte* – coincide con quell'ineludibile necessità che si presenta alla poesia moderna di poter trovare la propria definizione solo nel confronto con l'antico. Le pagine precedenti hanno portato più volte alla luce questa necessità, del tutto fondante in Herrera y Reissig. La materia del linguaggio, a partire dalle sue più immediate polarizzazioni lessicali, fino a giungere a quelle complesse strategie di manipolazione che riversavano la loro potenzialità nell'articolazione delle due unità essenziali del verso e del nome, ha svelato, nella somma dei suoi tratti, un percorso ben preciso. La pluralità è il segno distintivo di tutti i livelli con i quali le pagine anteriori si sono misurate. Ma è esattamente quella pluralità di fondo – intima, essenzialmente inerente alla poetica herreriana – che ha riportato, ogni volta, al confronto con quella complessa esperienza lirica che incontra nel *Canzoniere* petrarchesco il proprio punto d'insorgenza.

Se «il discorso della poesia», d'accordo con Anceschi, appare «come inseparabile dalle procedure»<sup>59</sup>, nell'incessante ripresa herreriana di certe forme petrarchesche deve rintracciarsi proprio quel rapporto di feconda interdipendenza che nella manifestazione letteraria intercorre sempre fra un'opera e le proprie procedure di riferimento, ovvero ciò che, sempre seguendo la terminologia anceschiana, può essere definito nei termini d'*istituzione*. In che cosa consista la natura di questa particolare entità denominata *istituzione letteraria*, è ancora Anceschi a precisarlo con grande intelligenza: le istituzioni «costituiscono *piccoli sistemi operativi, mobili, plurivoci*, si direbbe siano forze vettoriali che si modificano, si trasformano, si esauriscono, si determinano nel fare»<sup>60</sup>. Si tratta, insomma, «di una continua nuova riproposizione» – di temi, stilemi, e, più in generale, di atteggiamenti eterogenei che uniscono a doppio filo

---

<sup>58</sup> J. L. Borges, “Prólogo”, in L. Lugones, *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. XXXII. Un buon compendio della discussione intorno alle relazioni fra Barocco e Modernismo si trova in J. Stefami, “Neobarrocos y neomodernistas en la poesía latinoamericana”, in F. Sevilla e C. Alvar (ed.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, Madrid, Castalia, 2000, pp. 420-427.

<sup>59</sup> L. Anceschi, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Torino, Einaudi, 1989, p. 73.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 77.



l'opera singola e la letteratura non più che la letteratura con l'insieme più ampio della cultura –, riproposizione continuamente «connotata in nuovi contesti tale che offre ogni volta relazioni inattese, pronunzie non prevedute»<sup>61</sup>. La dinamica che soggiace allo sviluppo, alla caduta, al ritorno di un'istituzione e al suo intrecciarsi o prevalere oppure ancora soccombere nel confronto con altre della stessa natura, è, insomma, il modo con cui alla poesia è concesso di reiterarsi continuamente nella propria vitalità, tanto che «le particolari pronunzie individuali, le voci dei singoli poeti in quanto tali sarebbero a dir poco improbabili o addirittura impossibili fuori dalle reti di questo contesto»<sup>62</sup>. L'istituzione è dunque il luogo a partire dal quale a ogni nuova voce viene consegnata la possibilità di prendere parola e proprio questa neonata pronuncia non può giungere a una significazione piena, a una compiuta espressività, se non nel confronto dialettico con il sostrato tradizionale a partire dal quale intraprende la propria azione. Sarà solo all'interno di quel rapporto – che è sempre duplice, di soggezione e di libertà – che una storia effettiva della poesia potrà essere tracciata, nel riconoscimento del significato perennemente aperto e variabile che l'istituzione, di ripresa in ripresa, di mutazione in mutazione, acquisisce nella sua trasposizione a contesti perpetuamente rinnovati.

In un'intervista del 1977, apparsa fra le pagine della rivista lacaniana *Ornicar?*, Michel Foucault si sofferma lungamente a riflettere su un termine che aveva acquisito un ruolo chiave in quell'ultima fase delle sue ricerche, soprattutto a partire dal primo libro della *Histoire de la sexualité*, risalente all'anno precedente. La nozione di dispositivo (*dispositif*), che nell'uso foucauldiano è direttamente debitrice della terminologia dell'Hegel storico delle religioni<sup>63</sup>, consente di ampliare la focalizzazione dell'analisi archeologica dalla sola *episteme*, elemento prettamente discorsivo, verso un'insieme più vario (discorsivo e non) che regola l'insieme dei comportamenti, dei giudizi, delle produzioni, all'interno di un dato contesto storico e sociale. Il dispositivo è per Foucault «un insieme assolutamente eterogeneo che comprende discorsi, istituzioni, complessi architettonici, decisioni normative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche»<sup>64</sup>. Se il dispositivo è l'insieme che deriva dalla somma di tutti questi fattori e di altri sempre possibili, esso è, soprattutto, «la rete che si può stabilire fra questi elementi» e, ancora più nel particolare,

---

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>63</sup> Riflette sulla genesi del termine in Foucault Giorgio Agamben in *Che cos'è un dispositivo?* (Roma, Nottetempo, 2006), il quale vi rintraccia i riflessi diretti del concetto di *religione positiva* o altrimenti storica utilizzato da Hegel, particolarmente fra le pagine di *Lo spirito del cristianesimo e il suo destino* (1795) e *La positività della religione cristiana* (1796). La *religione positiva* si oppone in Hegel alla *religione naturale* ed è definita da Agamben come «l'insieme delle credenze, delle regole e dei riti che in una certa società e in un certo momento storico sono imposti agli individui dall'esterno» (*ivi*, p. 9).

<sup>64</sup> M. Foucault, «Le jeu de Michel Foucault», in *Dits et écrits*, cit., vol. 2, p. 299.

il legame (*lien*) che fra quelli viene a instaurarsi, la maglia centrale attorno alla quale quel sistema di relazioni acquisisce una completa organicità funzionale. Da notare è che il dispositivo è più precisamente la propria manifestazione come il fulcro centrale di quell'eterogenea formazione (*formation*) – già dal suo significato etimologico che lo vede risalire fino alle sfere giuridica, militare e tecnologica –, contiene in sé, fortissimo, il significato di un fare messo al servizio della persecuzione di fini determinati. Un dispositivo è quella variegata e perennemente mobile rete di elementi la cui insorgenza è sempre determinata alla base dalla necessità di «rispondere a un'urgenza»<sup>65</sup>.

Che la nozione di dispositivo, quale è presentata da Foucault nella suddetta intervista, contenga intimamente in sé, oltre che una imprescindibile collocazione all'interno di dinamiche di potere (il caso più esemplare è per Foucault il Panopticon progettato da Jeremy Bentham)<sup>66</sup>, un rimando essenziale alla propria natura estetica – nel senso più ampio della *asthesis* greca (*ciò che si percepisce attraverso la mediazione del senso*), in quanto è proprio sulla base dei dispositivi che si organizza il soggetto, la propria percezione della realtà e, di conseguenza, qualsiasi rappresentazione – è stato suggerito da Gilles Deleuze nel corso del suo ultimo intervento pubblico, nel 1988, in occasione di un convegno tenutosi a Parigi sul pensiero foucauldiano<sup>67</sup>. È proprio nella forza dinamica che contraddistingue la natura più intima del dispositivo, nel movimento incessante che viene a stabilirsi al proprio interno fra gli elementi più diversi, che Deleuze rintraccia il nucleo certamente più interessante della nozione foucauldiana, che è poi coincidente con la sua connaturata quanto feconda contraddittorietà. Se al suo interno sono nettamente riconoscibili delle «linee di sedimentazione», che sono in sostanza quelle che conducono all'irrigidimento del dispositivo in organismo di potere, d'altra parte sono altrettanto individuabili delle divergenti «linee di “incrinatura”, di “frattura”»<sup>68</sup>. È in queste ultime, nel loro movimento sempre attivo di rifrazione, di spostamento e di mobilitazione dei più diversi enunciati, dove Deleuze colloca la possibilità che ne è conferita, fra gli altri, al discorso letterario:

---

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> «Ho detto che il dispositivo è di natura essenzialmente strategica; la qual cosa implica che si tratti di una certa manipolazione di rapporti di forza, di un intervento razionale e concertato in questi rapporti di forza, sia per spingerli in una certa direzione, sia per bloccarli, stabilizzarli o utilizzarli. Il dispositivo, dunque, è sempre inscritto in un gioco di potere, ma, allo stesso tempo, è sempre legato a dei limiti del sapere che da esso derivano e, allo stesso modo, lo condizionano» (*ivi*, p. 300).

<sup>67</sup> Si veda inoltre P. Ortel, “Vers une poétique du dispositif”, saggio contenuto nel volume collettivo curato dallo stesso autore dal titolo *Discours, image et dispositif. Penser la représentation II*, Parigi, L'Harmattan, 2008 (il lavoro di Ortel è alle pagine 33-58). Sempre sulla rilevanza metodologica della nozione di dispositivo nella teoria del discorso e della rappresentazione, si rimanda al numero monografico dedicato alla questione dalla rivista *Hermès*, n. 25, *Le dispositif. Entre usage et concept*, 1999.

<sup>68</sup> G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Cronopio, 2007, p. 12.

gli enunciati, infatti, rinviano a loro volta a linee d'enunciazione sulle quali si distribuiscono le posizioni differenziali dei loro elementi; se le curve sono esse stesse degli enunciati, è perché le enunciazioni sono curve che distribuiscono variabili, e una scienza, un genere letterario, uno stato di diritto o un movimento politico si definiscono in un dato momento appunto attraverso i regimi di enunciato che fanno nascere. Non sono né soggetti né oggetti ma regimi, da definire, del visibile e dell'enunciabile, con le loro derivazioni, trasformazioni, mutazioni<sup>69</sup>.

Il dispositivo acquisisce sotto questa prospettiva dei tratti del tutto analoghi a quelli che caratterizzano le istituzioni letterarie descritte da Anceschi. Se queste ultime «rispondono a dei bisogni»<sup>70</sup> e il dispositivo è, in maniera più forte, l'espressione di un'urgenza, entrambi permettono riconfigurazioni sempre inedite che si operano a partire dall'eterogeneità dei materiali disponibili. Nell'applicazione della nozione di dispositivo alle relazioni letterarie ciò che è in gioco è il complesso luogo dei rapporti per i quali un'istituzione data – che sia un genere, una figura, una particolare concezione del mondo – viene a connotarsi diversamente in relazione al proprio contesto di applicazione. Ed è effettivamente la relazione che il dispositivo traccia fra gli enunciati e il loro contesto ciò che permette di riconoscere la differenza nella somiglianza e la discontinuità nel recupero. «Il nuovo», secondo la lettura deleuziana, indica «la creatività che varia secondo i dispositivi»<sup>71</sup>, tanto che l'originalità è sempre di un particolare regime in cui l'enunciato è prodotto e mai un attributo proprio dell'enunciato stesso. Da quest'ottica, il dispositivo è irrimediabilmente un prodotto della storia e i fenomeni di recupero o di scomparsa di precise istituzioni letterarie rispondono sempre a meccanismi che intrecciano il letterario all'extra-letterario. Nel riapparire di una forma tradizionale a contare veramente non è, quindi, la forma in sé, la sua statistica ricomparsa, più o meno consistente, bensì l'esigenza, l'urgenza, alla quale storicamente essa risponde. Nella costanza di un enunciato – e quindi di uno stilema, di una forma, piuttosto che di un concetto – deve irrimediabilmente ricercarsi una seppur minima variazione nel contesto dell'enunciazione. E da tutto questo il dispositivo ne esce modificato, alterato e dunque rinnovato, nuovamente produttivo.

La capacità creativa (estetica) del dispositivo si muove parallela e complementare al suo autoritarismo. È soltanto, infatti, all'interno delle «linee di soggettivazione»<sup>72</sup> – dentro, cioè, l'eterodeterminazione della soggettività a partire dai dispositivi nelle quali essa si trova a essere assorbita – che nuovi «percorsi di

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>70</sup> L. Anceschi, *Gli specchi della poesia*, cit., p. 77.

<sup>71</sup> G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., pp. 24-25.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 26. È la definizione che Deleuze dà alla capacità del dispositivo di catturare, convogliare, regolare e, in sostanza, di produrre i soggetti che ne entrano a fare parte.

creazione» possono generarsi, esibendo la capacità del dispositivo di «trasformarsi o già di incrinarsi a favore di un dispositivo futuro»<sup>73</sup>. Trasponendo nuovamente il ragionamento alla questione letteraria, riemergono così con insistenza le parole pronunciate da Roland Barthes il 7 gennaio 1977, in occasione della lezione inaugurale della cattedra di semiologia letteraria al Collège de France: nella lingua – che Agamben riconosce come «il più antico dei dispositivi»<sup>74</sup> – «servilismo e potere si confondono ineluttabilmente»<sup>75</sup>; ma è proprio all'interno delle maglie autoritarie della rete del linguaggio dove si rende possibile l'emersione di quell'inesauribile serie di (contro-)dispositivi che, riuniti, formano insieme la letteratura, «lo splendore di una rivoluzione permanente del linguaggio»<sup>76</sup>. Da qui, ecco la questione che per una storia della letteratura risulta imprescindibile, ancora una volta magistralmente sintetizzata dalle parole di Deleuze, dove la misura della novità risiede proprio nel crinale sempre in divenire fra un passato e un immediato futuro:

La novità di un dispositivo rispetto a quelli precedenti, la chiamiamo la sua attualità, la nostra attualità. Il nuovo è l'attuale. L'attuale non è ciò che siamo, ma piuttosto ciò che diveniamo, ciò che stiamo divenendo, cioè l'Altro, il nostro divenir-altro. In ogni dispositivo, bisogna distinguere ciò che siamo (ciò che non siamo già più) e ciò che stiamo divenendo: *ciò che appartiene alla storia e ciò che appartiene all'attuale*<sup>77</sup>.

Le forme letterarie esibiscono ognuna la propria inalienabile carica di storicità: il loro sorgere in un momento e in un punto determinati riconduce sempre alla contemplazione di una stringente necessità – Herrera y Reissig ricondurrà questo stesso bisogno d'innovazione nei termini di un «istinto»<sup>78</sup> –, così come a una necessità risponderanno le loro dissoluzioni e i loro recuperi in momenti più o meno distanti della storia. È proprio quell'urgenza, in fondo, che la nozione di dispositivo impone di indagare, insieme alle modifiche che questo necessariamente subisce al momento di venire riutilizzato, al suo mescolarsi con altri differenti, al fatto che esso possa consentire di generare, continuamente, il nuovo.

Riguardo all'evidente rapporto che interseca la poesia di Julio Herrera y Reissig con la parola petrarchesca, sorge, a questo punto, una serie molteplice di domande. Si è notato come quelle due pur diversissime opere condividessero una matrice comune, resa esplicitamente manifesta dall'uso reiterato di forme e stilemi tutti rinviati a un

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p. 22.

<sup>75</sup> R. Barthes, *Leçon*, Parigi, Éditions du Seuil, 1978, p. 15 [traduzione nostra].

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>77</sup> G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p. 27.

<sup>78</sup> J. Herrera y Reissig, "Conceptos de crítica", in *Prosa*, vol. 1, p. 9.

medesimo nucleo di pluralità. In primo luogo, la scissione, di cui il plurale è il grafismo più esplicito, può considerarsi come un dispositivo attuante sullo sfondo dei trecentosessantasei componimenti del *Canzoniere* e, ancora oltre, includendo gli altri due membri del progetto dell'autobiografia fittizia, nel *Secretum* e nelle *Familiare*s? Se effettivamente la scissione soddisfa quei presupposti, a quale urgenza viene a rispondere? In che modo si organizza la sua rete e fra quali elementi costitutivi? Ma ancora: quale è la storia di questo dispositivo, quali le sue modalità di sopravvivenza? A buona parte di queste domande si è cercato di dare una risposta organica già nel corso del capitolo precedente. Sarà però opportuno ricompilarne i punti chiave nell'ottica appena esposta.

All'inizio della sezione su *Storia e poesia in Petrarca*, Ugo Dotti segnala come alla base del progetto petrarchesco risieda la «scoperta della moderna coscienza» che è, particolarmente, una «coscienza della “crisi”, del laceramento» che il soggetto percepisce in sé non meno che nella realtà in cui si trova ad agire: l'esperienza letteraria che culmina nella triade di *Familiare*s, *Secretum* e *Fragmenta* è il crocevia dove convergono «una storia personale e ideale insieme», vale a dire l'intrecciarsi intimo di «una vicenda umana e insieme culturale». La reiterata analisi dell'io che è inscenata nelle tre opere non è che il riflesso particolare di una più ampia consapevolezza del venir meno «dei grandi ordinamenti provvidenziali»<sup>79</sup>. Niente di diverso da ciò che è già stato ricondotto in precedenza nei termini di un accentuatissimo *sentimento del tempo* e che prende la forma, nell'opera del Petrarca, di «un primo tentativo – rispetto alla cultura medievale – di svincolare la storia da un ordinamento prefisso *ab eterno*»<sup>80</sup>. Quel movimento primario di degradazione, che è sempre sotteso alla storia per come Petrarca inizia fortemente a percepirla, nella discontinuità che lo allontana dagli esempi a lui più contigui della letteratura medievale, resta inseparabile da una concezione che lega l'*hic et nunc* storico alla triade consequenziale di *pluralità*, *separazione*, *assenza*. Triade che la tragedia della *mors atra* sintetizza, come svelano in più parti le *Familiare*s, nello scarto simbolico in cui quella catastrofe collettiva viene a rappresentare il momento della irrimediabile separazione, nuovamente situato all'interno dello schema topico e codificato della relazione amorosa che contribuisce nello stesso tempo a rovesciare.

È sulla base di una mutazione dei paradigmi culturali nei quali il Petrarca viene a situarsi, e che, seguendo la terminologia foucauldiana costituisce l'essenziale *urgenza*

---

<sup>79</sup> Tutte le citazioni sono tratte da U. Dotti, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 20.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 23.

alla quale l'opera dell'aretino risponde, che la scissione si afferma come il nucleo centrale attorno al quale si polarizza l'insieme della rappresentazione – poetica e autobiografica –, modificando nella loro sostanza gli elementi basilari della tradizione lirica a essa contemporanea. All'interno di un medesimo progetto di rappresentazione del plurale, vengono a convergere, sotto la spinta di una decisissima riconnotazione, tutti quegli elementi caratteristici del *Canzoniere* (già il titolo latino si pone come il segno paradigmatico della centralità della scissione e del frammentario) che il poeta non inventa ma che riprende – variandone nettamente il ruolo nel complesso funzionale del nuovo organismo-libro – dalla tradizione lirica precedente: dalle strategie di pluralità versale, fino alla dittologia aggettivale che aveva segnato, comunque, buona parte della produzione lirica amorosa della tradizione medievale e cortese<sup>81</sup>. Tutti stilemi, comunque, che rispondevano nel progetto petrarchesco al bisogno di soddisfare le mutate necessità espressive. La scissione è un dispositivo che polarizza su di sé il discorso petrarchesco nel punto esatto in cui si afferma come chiave di volta nell'organizzazione di elementi fortemente eterogenei – storici, culturali, psicologici, estetici – e come elemento focale attorno al quale si dirama organicamente l'intera attività di scrittura.

Nel momento in cui si rintraccia nella scissione il dispositivo per eccellenza della scrittura petrarchesca, di quella si è obbligati a tracciare un quadro, per quanto schematico, dei mutamenti storici ai quali è sottoposta. Riflettendo sulle possibilità di sviluppo che si offrono nel tempo alle *istituzioni letterarie*, Anceschi osserva un processo che pare del tutto analogo a quelle «linee di sedimentazione» che sono state già incontrate fra le pagine della conferenza deleuziana sul dispositivo. «Talora», commenta Anceschi, «un particolare organismo istituzionale si irrigidisce in un sistema autonomo che pretende universale ubbidienza, che esige di esser considerato valido per sempre, che estende i propri tentacoli come giudizio verso il passato e verso il futuro»<sup>82</sup>. Nessun caso particolare, nella storia della letteratura e della cultura occidentali, sembra aderire maggiormente a questo postulato quanto le sorti che nel corso dei secoli hanno segnato la fortuna della lirica del Petrarca. Il petrarchismo storico – ma meglio sarebbe parlare di quel movimento al plurale<sup>83</sup> – che attraversa l'Europa del XVI secolo,

---

<sup>81</sup> Si rimanda nuovamente a F. Sberlati, “Sulla dittologia aggettivale”, cit.

<sup>82</sup> L. Anceschi, *Gli specchi della poesia*, cit., p. 78.

<sup>83</sup> Sull'esempio del libro di A. Quondam, F. Calitti, R. Gigliucci, *Petrarca, petrarchismi: modelli di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2004.

espandendosi, ben oltre, fino al continente americano<sup>84</sup>, se da una parte comporta un progressivo irrigidimento e istituzionalizzazione della poetica petrarchesca, fino anche all'anchilosamento formale, dall'altro permette senz'altro, per così dire, la metabolizzazione piena di quella lezione che, inscindibile adesso dal neoplatonismo diffuso che caratterizza l'episteme di quell'epoca, in particolare nella sua ibridazione con le dottrine cristiane e accompagnato da un massiccio ritorno alla classicità, assurgerà al ruolo di modello culturale *tout court*. L'inesauribile vitalità dell'esempio petrarchesco, molto oltre la staticità dei vari petrarchismi, si deve proprio al ruolo esemplare che quella letteratura giocò nella formazione del moderno pensiero, non esclusivamente lirico, dell'Occidente.

Considerato tutto questo, non dovrebbe stupire la presenza distinta di tratti petrarcheschi pienamente attivi nell'opera poetica di Julio Herrera y Reissig. Il pensiero individuale si unisce con il clima culturale nel favorire quella presenza: da una parte, la personale concezione di un'estetica sempre intesa come un incessante ritorno a quell'«algo» resistente al tempo» che si riconosce nettamente in contrasto con la «volubilidad de las modas artísticas»<sup>85</sup> e di cui si legge nella conclusione a *El círculo de la muerte*, suggerendo continuamente il cammino di una necessaria retrocessione verso il passato o, specularmente, di una costante attualizzazione di quello; dall'altra, un generale clima culturale di fine secolo in cui la frattura di matrice platonica fra reale (storico) e ideale andava accentuandosi sempre di più nella percezione che l'artista aveva del fare estetico. Uno stesso dispositivo agisce nella poesia di Petrarca e in quella di Herrera y Reissig ma la sua applicazione a un contesto enunciativo differente, seppur ricco di sorprendenti punti di contatto, porterà a una ricollocazione sostanziale di determinate strategie enunciative. La poetica dell'*intérieur*, alla cui base risiede una medesima componente di pluralità e a cui si è ricondotto, sull'esempio della lettura benjaminiana, l'eterogeneo magma modernista, permetterà in Herrera la declinazione di quell'insieme relazionale già attivo in Petrarca in ulteriori forme discorsive inedite. Il dispositivo della scissione tornerà a regolare la fitta rete di elementi eterogenei chiamati a intervenire nel processo di creazione ma, mutato il contesto d'enunciazione nel quale quel principio viene ad attuare, varieranno di conseguenza quelle stesse «linee d'enunciazione» che del dispositivo costituiscono la sola prova tangibile d'esistenza.

---

<sup>84</sup> In America Latina si ricordino i due centri principali di irradiazione del petrarchismo: il Messico dove le tendenze petrarchiste, raggiungono il proprio culmine nell'antologia *Flores de Baria Poesia* (1577) e, in particolare, nell'opera di Francisco Terrazas; il Perù, dove fra l'ultimo decennio del secolo XVI e il primo del XVII si riunisce a Lima, attorno alla figura centrale di Diego Dávalos Figueroa, un attivissimo gruppo di intellettuali e poeti strettamente legato agli ambienti dell'umanesimo petrarchista europeo.

<sup>85</sup> J. Herrera y Reissig, "El círculo de la muerte", cit., p. 45.

## *Carnevalizzare il tempo*

*Di fronte alla prosaica realtà esistente, questa parvenza prodotta dallo spirito è il miracolo dell'idealità, una beffa se si vuole, ed un'ironia a spese dell'esistenza naturale esteriore.*

G. W. F. HEGEL

El Viejo Patriarca,  
Que todo lo abarca,  
Se riza la barba de príncipe asirio;  
Su nívea cabeza parece un gran lirio,  
Parece un gran lirio la nívea cabeza del Viejo Patriarca.

Su pálida frente es un mapa confuso:  
La abultan montañas de hueso.  
Que forman lo raro, lo inmenso, lo espeso  
De todos los siglos del tiempo difuso<sup>86</sup>.

Le due strofe costituiscono l'esordio della prima delle sette parti di *Las Pascuas del Tiempo*, estesa poesia alla quale Julio Herrera y Reissig lavora con assiduità nel corso del 1900<sup>87</sup> e che vedrà la luce soltanto l'anno successivo fra le pagine dell'*Almanque Artístico del Siglo XX* di Montevideo. Come è già del tutto esplicito dal sottotitolo che nomina la sezione, "Su Majestad el Tiempo", il lungo testo riprende, parallelamente al suo contemporaneo "El Hada Manzana", il filo di una preoccupazione senza dubbio centrale che impegnava nella stessa misura la riflessione e la penna del montevideano nel transito verso il nuovo secolo. Se in quest'ultima veniva delineandosi, come sfondo alla vicenda della biblica Eva, la percezione di una temporalità degradante e disintegrante, *Las Pascuas del Tiempo* appare fin dai suoi primissimi versi come lo sforzo complementare di focalizzazione su quello stesso principio fondante. Analogamente nell'uno e nell'altro testo, nonostante un sostanziale spostamento del punto di vista critico, riflettere sul tempo significherà per Herrera y Reissig sondare le possibilità che quel filone concettuale è in grado di offrire al linguaggio, tanto che può dirsi, senza alcun azzardo, che è proprio in questi testi che la poetica dell'autore muove il passo definitivo oltre la soglia che separa il posticcio romanticismo degli inizi da quel

---

<sup>86</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 297.

<sup>87</sup> La copia consultabile nell'archivio herreriano, su cui è basata l'edizione di Ángeles Estévez, riporta in calce la data del 14 dicembre 1900 ed è accompagnata da una dedica a José Enrique Rodó.



monumento lirico della modernità ispanoamericana che sono *Los Peregrinos de Piedra*. Se «Herrera cumple largamente su diseño», come ebbe la fermezza di affermare Jorge Luis Borges<sup>88</sup>, le fondamenta di quel progetto risiedono precisamente nella proposta, nella riflessione, negli esperimenti linguistici che questi due testi, pur in apparenza così distanti, intraprendono in maniera complementare all'inizio del nuovo secolo.

Niente si dà al di fuori del tempo. *Chronos*, e l'Eva biblica che ne accompagna intertestualmente l'evocazione ne è la prima testimone, è l'*a priori* di ogni possibile esistere. La prosopopea che del tempo umanizza i tratti non è qui (o almeno non esclusivamente) figura di avvicinamento, per la quale l'astrazione del principio si materializza fino quasi a venire in contatto con l'umano, bensì strategia rappresentativa di una contenzione. Tempo è quell'elemento essenziale e ineludibile (unico) che *abarca* – il senso figurato di abbracciare va letto qui, piuttosto, come un *(co)stringere in sé*, escludendo qualsivoglia possibilità di esteriorità – la molteplicità delle cose. Le braccia del patriarca sono il segno di un'ostruzione, di una soglia che resta comunque irrimediabilmente bloccata. Blocco che si disloca, nel movimento del rappresentare, percorrendo il cammino inverso di quello compiuto dalla prosopopea, fino a reificare di nuovo ciò che era divenuto umano nell'astrattezza della linea, fino a mutare la funzione del braccio in quella di un puro confine e riconoscendo nei contorni della fronte del monarca i tratti della carta geografica. In quest'ultima, tutto ciò che è, che è stato e che verrà a essere (quelle stesse «viejas, eternas arrugas», che sono della figura antropomorfa come della cartografia immaginaria, si dirà in seguito che genereranno, non senza ironia, «los magníficos siglos futuros»<sup>89</sup>) è ugualmente contenuto. La geografia genera il paradosso: l'esattezza della carta, il suo comprendere la totalità dell'esistente in ogni tempo, risiede proprio nell'indefinitezza dei tratti che tracciano quel «mapa confuso». Tutto è reso impercettibile nei segni nebbiosi della rappresentazione cartografica; entro quei limiti ogni forma è chiamata a perdere i propri contorni, dissolvendosi in un'indeterminatezza che, lontano però dall'androgenia ideale evocata in "El Hada Manzana", è invece solamente il risultato più marcato dello scorrere terribile degli anni che «escapan en rápidas fugas»<sup>90</sup>. La carta è l'immagine compiuta della desolazione, il «desierto de todo lo antaño», dove il vissuto viene, sempre e comunque, a dissolversi, a morire.

Tuttavia, lontano dall'adagiarsi su di un semplice rimpianto, il testo pare attivare un movimento contrario di antagonismo. Se la prosopopea aveva permesso di generare

---

<sup>88</sup> J. L. Borges, *Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 155.

<sup>89</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 297.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

la catena simbolica del limite – dalla stretta delle braccia al contenimento cartografico –, in quella stessa figura sembra offrirsi al linguaggio una possibilità di rovesciamento. È solo all'interno di questo ulteriore momento – che, beninteso, è del tutto simultaneo al primo – dove la contenzione cede il passo all'avvicinamento, il distanziamento tragico all'approssimazione umoristica. L'umanizzazione di *Chronos* è la base stessa sulla quale si opera contestualmente l'estremizzata stereotipizzazione della figura del patriarca (*barba, pálida frente, viejo ermitaño, arrugas*), mettendo in atto un procedimento parodico che mina alla base la gravità concettuale del passo. L'umorismo avanza sul terreno del terrificante, l'ironia spezza la catena elegiaca ponendo in discussione la natura del pianto come l'unica risposta disponibile all'inderogabilità della perdita, della cancellazione, che il divenire impone nel proprio inarrestabile percorso. La possibilità di far scorrere l'autorità del sovrano-Tempo attraverso il filtro stretto dell'enunciazione ironica implica l'apertura di uno spiraglio vitale nella piattezza assoluta del deserto. È così resa possibile la degradazione dell'autoritario monarca nella figura annoiata e innocua del vecchio intento ad arricciarsi la barba e quindi, di trasfigurazione in trasfigurazione, di manipolazione in manipolazione, la possibilità di contemplarne la figura in una rinnovata reificazione (stavolta nell'innocente ed eufemistico *lirio*). L'ultimo verso della prima strofa testimonia compiutamente della potenzialità apotropaica che è conferita al gesto poetico: l'andamento ripetitivo e cantilenante di questo non fa altro che riproporre una stessa volontà di sovversione. Ribaltamento dell'autorità che questa volta viene però a materializzarsi in puro ritmo, già indipendente dalle figure del senso messe in atto precedentemente, in uno scorrere versale che è tutto retrocessione, quasi a contravvenire ritmicamente all'incessante procedere lineare del tempo a cui si oppone. Il *divenire* è scongiurato dal proprio *ritornare* del discorso su se stesso. Il tempo che «todo lo abarca» è ora rovesciato e intrappolato a sua volta fra le maglie mobili della poesia.

Hugo Achugar ha potuto attestare come, oltre che «lujo y vértigo verbal», la poesia di Julio Herrera y Reissig si costituisca come l'intenso crocevia di «ironía, burla y parodia»<sup>91</sup> e il prototipo essenziale di quest'attitudine poetica, che si estenderà ampiamente, in seguito, come procedura sistematica all'interno dell'universo creativo herreriano, trova il proprio punto d'insorgenza proprio fra i versi di *Las Pascuas del Tiempo*. Si scopre qui la possibilità pienamente moderna che si offre al linguaggio, tanto che l'umorismo, la parodia e l'ironia garantiscono, secondo l'osservazione di un grande critico herreriano, Eduardo Espina, «la permanente vigencia de la expresión lírica»,

---

<sup>91</sup> H. Achugar, “Julio Herrera y Reissig: «looping the loop» en el aeroplano de la imaginación”, in *Boletín de la asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, XV, n. 62, agosto 2010, p. 16.

intesa adesso come attività fecondamente «corrosiva», proprio sulla base di quegli «inesperados desvíos de la realidad»<sup>92</sup> che l'artificialità ironica consente. La più grande ossessione herreriana, il tempo, diviene così il campo di prova di un linguaggio che cerca estenuantemente il proprio rinnovarsi. Tutto il testo è lo specchio di quest'intensa attività di manipolazione. Il regno dell'oltretomba, dimora naturale di *Chronos* e deserto del già stato, si anima così della possibilità della festa. Attorno alla monolitica ombra del sovrano, ormai solo rintracciabile in uno dei tanti arredi del palazzo, il *trono*, è costruita, parola per parola, l'ambientazione in cui prende forma la “Fiesta Popular de Ultratumba”:

Un gran salón. Un trono. Cortinas. Graderías.  
(Adonis ríe con Eros de algo que ha visto en Aspasia)  
Las lunas de los espejos muestran sus pálidos días,  
Y hay en el techo y la alfombra mil panoramas de Asia<sup>93</sup>.

Nel passaggio immaginario che si attua dalla contemplazione del deserto al lusso del salone, sulla scia di uno sguardo che si sposta dalla spoglia rugosità dei rilievi della fronte e della carta geografica alle sofisticate forme degli arredi, e che segna il discrimine fra la prima sezione e il resto del poema, il discorso si determina esclusivamente all'interno del proprio caleidoscopico assemblarsi. Nelle sue trame i particolari si generano e si moltiplicano. Tutto diviene plurale: dal verso, che è frammentato nei quattro elementi che sintetizzano il lusso dell'interno, alla triade di personaggi che aprono la scena, fino alla vertiginosa proliferazione del naturale nelle infinite lune riflesse e nei perennemente moltiplicati panorami che il tetto e i tappeti riproducono. Ciò che si delinea a partire dal nuovo ambiente così prodotto è una rinnovata possibilità delle forme, riscattate adesso dall'indeterminatezza dell'oltretomba. Il salone verrà così a popolarsi, in un'inaspettata acronia, di una costellazione incoerente di figure del passato:

Las lámparas se consumen en amarillas lujurias,  
Y las estufas se encienden en pubertades de fuego;  
(Entran Sátiros, Gorgonas, Ménades, Ninfas y Furias;  
Mientras recita unos versos el viejo patriarca griego).

Unos pajes a la puerta visten dorado uniforme;  
Cruzan la sala doncellas ornadas con velos blancos.  
(Anuncian: están Goliat y una señora biforme  
Que tiene la mitad pez, Barba Azul y sus dos zancos).

Un buen Término se ríe de un efebo que se baña.  
Todos tiemblan de repente. (Entra el Hércules nervudo)

---

<sup>92</sup> E. Espina, *Julio Herrera y Reissig. Prohibida la entrada a los uruguayos*, cit., p. 36.

<sup>93</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 298.

Grita Petronio: ¡Falerno! Grita Luis Once: ¡Champaña!  
(Grita un pierrot: ¡Menelao con un cuerno y un escudo!)

Todos ríen, sólo guardan seriedad Juno y Mahoma,  
El gran César y Pompeyo, Belisario y otros nobles  
Que no fueron muy felices en el amor. Se oyen dobles  
Funerarios: es la Parca que se asoma...<sup>94</sup>

La festa è il caos di una vitalità nuova, attuata proprio in seno a quel regno (la morte) in cui tutto sarebbe altrimenti continua dissolvenza, riconfermata imprecisione. La poesia stessa si sovrappone ai limiti spaziali del momento festivo; i suoi versi vengono a coincidere con lo spazio medesimo del salone e a quelli è affidato il compito di accogliere – là dove altrimenti tutto sarebbe solo nebbiosità – l'affollarsi delle forme, la vertigine del loro ritorno, la loro meticolosa enumerazione e accumulazione.

È Roland Barthes a osservare come la forma linguistica esemplare della castrazione vada rintracciata nell'accumulazione delle sottrazioni, nell'anaforica e diagrammatica ripetizione del *senza*<sup>95</sup>. La castrazione di *Chronos* e quindi la neutralizzazione del suo potere degradante e cancellante, segue in *Las Pascuas del Tiempo*, tuttavia, un principio diametralmente opposto. Piuttosto che procedere alla sottrazione sistematica delle qualità, la poesia herreriana predilige la proliferazione incontrollata di ciò che sarebbe negato dallo stesso compiersi della linearità temporale. Se la prima sezione è focalizzata sull'abbassamento ironico consentito dalla prosopopea, quest'ultimo è però funzionale alla realizzazione della situazione, nettamente distinta, che si presenta nel corso delle parti successive. L'umanizzazione di *Chronos*, accompagnata dalla meticolosa costruzione della festa, negli ambienti e nei partecipanti, permette di concepire l'evocazione del tempo nei termini di un personaggio fra i tanti riuniti nell'ambiente e, in più, di rilegarlo in un luogo del tutto marginale e statico rispetto al susseguirsi vertiginoso del resto delle apparizioni: «*El viejo Tiempo se halla sentado en su gran solio*»<sup>96</sup>. Da *contenente*, quindi, a uno dei tanti *contenuti* del salone; da principio onnicomprensivo a una delle singolarità fra le molte richiamate nel movimento che il testo si incarica di orchestrare. È proprio sulla base di questo spostamento di focalizzazione – che è poi il passaggio preliminare su cui si basa il rovesciamento di un'intera cosmologia – che ciò che potrebbe definirsi come *castrazione per accumulazione* può finalmente passare all'atto.

Le forme cancellate riprendono vita e con essa riacquisiscono mobilità. Una rinnovata pluralità può infine tornare a realizzarsi fra le trame del linguaggio,

---

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> Cfr. R. Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p.55-56.

<sup>96</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 304.

nell'implicito ma sempre presente contrasto con l'indistinta unità del deserto cartografico. L'incessante proliferare delle figure si appoggia e si riflette sulla moltiplicazione retorica. Il discorso si frammenta nell'accumulazione, i suoi elementi minimi, verso e nome, divengono la sede di una pluralità che investe del proprio movimento le due facce complementari del suono e del senso. In nessuna sezione di *Las Pascuas del Tiempo* quanto nella sesta, dedicata al “Canto de las Horas”, l'azione esercitata dal dispositivo della scissione è resa tanto manifesta. L'entrata nella scena della festa della bifronte *Doce* è certamente esemplare:

«Soy la *Doce* blanca: soy la *Doce* negra;  
 «Soy tristeza y sombra, resplandor y goce:  
 «La que todo abate, la que todo alegra:  
 «Soy la blanca *Doce*; soy la negra *Doce*»<sup>97</sup>.

Tutto in questi versi è coabitazione di antitesi, la bivalenza dell'ora non è mai univocamente risolvibile, bensì giocata sul terreno di una sempre rinnovata alternanza, attuante sia nella materialità sintattico-ritmica del verso che nella connotazione del sostantivo che ne costituisce il fulcro concettuale<sup>98</sup>. La disposizione caotica che riscatta dall'oblio dell'infermità i vari personaggi, altrimenti condannati a essere divorati dallo scorrere del tempo, è estesa quindi nella sua applicazione allo stesso *Chronos*, prima immobilizzato sul trono, poi frammentato nella parzialità dei momenti che lo compongono (le ore del giorno, i mesi dell'anno), elementi a loro volta contraddistinti da un'inerente e dialettica plurivocità che la lingua restituisce così a un pieno dinamismo. Le ore divengono personaggi fra gli altri, perdendo qualsivoglia profondità concettuale per convertirsi, invece, nell'ennesima tessera libera di un mosaico in continuo movimento. Tutto è strappato dalle briglie della significazione per dissolversi in una perenne bivalenza di percorsi (significazione che si reggerebbe, d'altro canto, solo nel rimando a un fulcro concettuale stabile, la fissità del principio temporale, ormai andato in frantumi). Ogni forma diviene così *simulacro*, se con questo si intende, con Michel Foucault, quella figura che

si staglia in profondità ed appare nella veste di una serie di forme che mutano; ciò che gli conferisce questa doppia strana proprietà di non designare alcun senso ma di riferirsi a un modello (a una unità semplice di cui sarebbe il doppio, ma che lo riprenderebbe in sé come sua diffrazione e suo transitorio sdoppiamento) e di essere legata alla storia di una manifestazione che non è

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 310.

<sup>98</sup> Si veda anche in quali termini è evocata l'unità opposta nell'ordinamento cronologico, la *Una*: «Soy la *Una*, una nocturnal sombría / Hija de la noche, maga de la Luna; / Soy la *Una*, una lámpara del día, / Soy la negra *Una*, soy la blanca *Una*» (p. 308).

mai compiuta [*achevée*]<sup>99</sup>.

La monoliticità del tempo resta sullo sfondo dell'azione come *modello*, ma esclusivamente affinché la dinamicità a cui sono sottoposte le forme possa ritornare verso quel principio neutralizzandolo nella propria autoritaria univocità. Il poema diviene il terreno di un ricercato svuotamento di senso, di una «pluralità trionfante, che nessuna costrizione di rappresentazione (di imitazione) viene a impoverire»<sup>100</sup>. Nell'abolizione di tutti i principi di cui si fa carico, e di cui l'antagonismo con *Chronos* non è che il punto di partenza, il testo si impone come il rifiuto di ogni univoca rappresentazione<sup>101</sup>.

La poesia rifiuta il simbolo per rimpiazzarvi l'enigma del continuo movimento, condensato nell'instabilità – sempre giocata fra l'uno e il molteplice – dei simulacri. La costruzione della festa acquisisce così la propria più profonda valenza negli atti dionisiaci del canto e della danza che procedono a mescolare, sotto lo sguardo ormai impotente di *Chronos*, la complessa e dinamica varietà delle forme:

Bailan Nemrod y Sansón, Anteo, Quirón y Eurito;  
Bailan Julieta, Eloísa, Santa Teresa y Eulalia,  
Y los centauros: Caumantes, Grineo, Medón y Clito;  
(Hércules no; le ha prohibido bailar la celosa Onfalia).

Entra Baco, de repente; todos gritan: ¡Vino, Vino;  
(Borgoña, Italia y Oporto, Jerez, Chipre, Cognac, Caña,  
Ginebra y hasta Aguardiente), viva el pámpano divino,  
Vivan Noé y Edgard Poe, Byron, Verlaine y el Champaña<sup>102</sup>!

«Cantando e danzando», quasi fosse la traduzione lirica del celebre passo nietzschiano della *Nascita della tragedia*, ogni forma riportata al movimento si riconosce adesso «come membro di una comunità superiore»<sup>103</sup>. L'operazione poetica, che predilige il simulacro all'ermeneutica dei segni, si afferma compiutamente come il luogo della ricerca di un perduto che è però sempre e insistentemente riproposto nella propria

---

<sup>99</sup> M. Foucault, “La prose d’Actéon”, in *Dits et écrits*, Parigi, Gallimard, 2001, vol. 1, p. 358 [trad. it. *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 91].

<sup>100</sup> R. Barthes, *S/Z*, cit., p. 11 [trad. it. *S/Z*, Torino, Einaudi, 1981, p. 11].

<sup>101</sup> Roland Barthes ne descrive così il funzionamento: «In questo testo ideale, le reti sono multiple, e giocano fra loro senza che nessuna possa ricoprire le altre; questo testo è una galassia di significanti, non una struttura di significati; non ha inizio; è reversibile; vi si accede da più entrate di cui nessuna può essere decretata con certezza la principale; i codici che mobilita si profilano a perdita d’occhio, sono indecidibili (il senso non vi si trova mai sottoposto a un principio di decisione, che non sia quello di un colpo di dadi); di questo testo assolutamente plurale i sistemi di senso possono sì impadronirsi, ma il loro numero non è mai chiuso, misurandosi sull’infinità del linguaggio» (*ibidem*).

<sup>102</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 299.

<sup>103</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 26.

possibilità<sup>104</sup>, che è un passato atemporale ma che è anche, soprattutto, un *altrove* inattingibile e sempre situato al di là dei confini opprimenti della temporalità. L'architettura della festa è il processo in cui si mette in scena la possibilità di ciò che Mireya Camurati ha definito, per la poesia di Herrera, come un insistito «apartamento de la realidad objetiva»<sup>105</sup>, dove «las alusiones exóticas o anacrónicas» – di cui *Las Pascuas del Tiempo* è ricchissima – «no son un fin en sí»<sup>106</sup>, quanto piuttosto i tasselli fondamentali a partire dai quali si rende possibile erigere l'ambiguo monumento dell'artefatto testuale.

Tale costruzione, in maniera analoga a quanto notato da Hegel fra le pagine della sua *Estetica*, si delimita entro i confini di «un'ironia» giocata tutta «a spese dell'esistenza naturale esteriore»<sup>107</sup>. La festa è il ribaltamento carnevalesco del mondo naturale: «è scena e vita, gioco e sogno, discorso e spettacolo; è, nello stesso tempo, la proposta del solo spazio nel quale il linguaggio sfugge alla linearità (alla legge) per vivere se stesso in tre dimensioni come dramma; il che significa – più profondamente – che cioè il dramma si installa nel linguaggio»<sup>108</sup>. E la drammaticità di cui si carica la materia del linguaggio emerge continuamente tematizzata ed esibita nella propria natura di artificio, attraverso la continua intromissione didascalica, dove, in una scenografia ormai resa evidente, l'ambiente si organizza, i personaggi si dispongono, nel prelude all'azione. È il caso del lungo *incipit* della quinta sezione, “La gran Soirée de la elegancia”, dove a occupare la ribalta sarà poi la danza dei mesi e delle ore:

*Decoración: La sala semeja una floresta.  
Unos faunos sensuales persiguen a una driada;  
Cantos de aves sinfónicas hace vibrar la orquesta.  
(Pajes, Arqueros, Duendes y gente uniformada.)*

*Los Dioses del Olimpo todos se hallan presentes.  
(Emblemas, geroglíficos, toisons, panoplias, cuernos)  
Inmensa muchedumbre de silenciosas gentes;  
Santos del Paraíso, reyes de los Infiernos.*

[...]

*Cristo y Mahoma charlan de asuntos de la tierra;*

<sup>104</sup> Su questa natura del simulacro si sofferma ancora Michel Foucault nel suo scritto su Klossowski: «Il fatto è che il simulacro si mostra ancora nella sua scintillante freschezza, senza dover ricorrere all'enigma dei segni. I fantasmi sono l'accoglimento dell'apparenza nella luce dell'origine. Ma si tratta di un'origine che spontaneamente si ritira in una lontananza inaccessibile» (trad. it. *Scritti letterari*, cit., p. 97).

<sup>105</sup> M. Camurati, “Notas a la obra de Julio Herrera y Reissig”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 269, novembre 1972, p. 305.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 307.

<sup>107</sup> G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., Vol. I, p. 186.

<sup>108</sup> J. Kristeva, “La parola, il dialogo e il romanzo”, in *Séméiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 133.

(Se alzan el Vaticano, la Alhambra, Meca y Roma)  
Millones de esqueletos surgen en son de guerra,  
Etcétera... Posdata: la Esfinge se desploma<sup>109</sup>.

All'interno di questa struttura – che è lo spettacolo stesso di una lingua infinita – il tempo e la morte trovano sì inclusione, ma solo attraverso uno svuotamento radicale di senso che li converte in pure forme fluttuanti. Le differenze fra il principio primo della negazione, *Chronos*, e tutto ciò che è negato (le forme, gli esseri, la totalità dell'esistente) sono dunque assorbite e neutralizzate dal discorso nella perenne dialettica di ciò che Foucault definì con acume come un soffio («une *expiration*»), un *pneuma*<sup>110</sup>, come il puro movimento relazionale del plurale, già al di fuori della meccanica duale dei segni. L'esaltazione della pluralità non diviene pertanto la celebrazione del frammentario e il dispositivo della scissione è usato ed esteso nella propria esasperata manipolazione, solo al fine di instaurare un dinamismo là dove esisterebbe, altrimenti, esclusivamente la possibilità di una rappresentazione dell'informe, del cancellato, dello statico, organizzata entro i confini di un deserto. Negli inediti contatti che si stabiliscono all'interno di questa nuova rete, la struttura carnevalesca diviene «la traccia di una cosmogonia che non conosce la sostanza, la causa e l'identità al di fuori del rapporto col tutto; il quale *non esiste se non nella e per la relazione*»<sup>111</sup>.

Nella brevissima nota che Pedro Salinas dedica all'opera di Julio Herrera y Reissig nel suo studio del 1940 sulla letteratura spagnola del ventesimo secolo, colpisce l'enfasi posta dal poeta e critico madrileno su *Las Pascuas del Tiempo*. È proprio quella poesia, e in particolare la seconda sezione, “Fiesta Popular de Ultratumba”, a costituire uno degli esempi più eclatanti – un vero e proprio *exemplum* – di ciò che Salinas definisce come la *poesía de cultura* modernista, in opposizione a una ben diversa «*poesía de la experiencia*»<sup>112</sup>. Svolgere il suggerimento di Salinas significa innanzitutto domandarsi quale sia l'elemento culturale che fa da sfondo alla poesia dei moderni in America Latina e, nel caso, quale analogia di forme renda il testo di Herrera paradigmatico in questo specifico caso. In un interessantissimo studio sulla poesia herreriana, Ángel Rama risponde a entrambe le domande, riannodando il clima culturale a cavallo fra Otto e Novecento e la letteratura di quell'epoca sotto il medesimo segno dell'agorafobia e dell'accumulazione:

La agorafobia que en el 900 llevaba a acumular muebles, alfombras, cuadros,

---

<sup>109</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, pp. 304-305.

<sup>110</sup> È così che Foucault evoca il movimento che anima nel loro reciproco relazionarsi i simulacri (cfr. M. Foucault, “La prose d’Actéon”, cit., p. 365).

<sup>111</sup> J. Kristeva, “La parola, il dialogo e il romanzo”, cit., p. 132.

<sup>112</sup> P. Salinas, *Literatura española. Siglo XX*, México, Antigua Librería Robredo, 1949, p. 16.



cortinas, bibelots, lámparas, hasta colmar el espacio de cualquier habitación, es transpuesta por el poeta a los recintos estrechos de sus composiciones rígidamente limitadas, mediante la acumulación de partículas poéticas: tropos, imágenes, informaciones, adjetivos, referencias cultas<sup>113</sup>.

Ciò che Rama ripropone nel passo citato non è altro se non quell'estetica dell'*intérieur* che ha già occupato le pagine precedenti, quell'estetica dell'enumerazione e della risonanza che è il segno più profondo dell'arte occidentale, non solo letteraria, dell'età borghese a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Se l'agorafobia è l'effetto sulla personalità di colui il quale – il poeta, l'artista – si vede espulso da un consesso sociale che ne rifiuta la funzione, il collezionismo, nella sua declinazione retorica principale come vertiginosa enumerazione, è proprio la risposta che allo stato di cose oppone l'arte del linguaggio. Agli inizi del Novecento, quando il Modernismo americano si trova già nella sua fase massima di compimento, Herrera y Reissig accoglie quella proposta estetica diffusa che nel poeta di Montevideo, come nei suoi contemporanei, incarnava la forma stessa di una radicale risposta a quel forzoso esilio culturale. Che la lirica herreriana prenda le mosse da un sentimento d'inadeguatezza è lo stesso Herrera y Reissig a confessarlo in una pagina della corrispondenza con Eduardo Fabini datata 29 settembre 1904:

Aquí me hallo contra mi voluntad preso en esta cárcel estrepitosa y burguesa, vendido al instinto o a la materia ruda por algunos billetes sucios. No obstante mi destierro será temporario; así lo espero y así lo ansío. No estoy en mi elemento, no estoy para lo que he nacido. Mi patria es el arte, es el sueño, es el vivir para uno y dentro de uno, insensible y egoísta al mundo, al interés, a la vanidad, al vivir por vivir, a la grosera fisiología que impera en los seres humanos! Me encuentro derrumbado!<sup>114</sup>

È proprio in questo tipo di alienazione sociale e nell'antagonismo che l'accumulativa estetica dell'*intérieur* offre che deve essere rintracciata l'intenzione essenziale di *Las Pascuas del Tiempo*. Ed è sulla base di quest'urgenza che nella poesia herreriana vengono ad acquisire una rinnovata forza poetica quelle forme tradizionali che sono state ricondotte poco sopra entro i termini di un *dispositivo della scissione*. La forma carnevalesca della festa diviene il luogo scenico dove l'accumulazione dei plurali può sfociare finalmente nelle forme rinnovate di una relazione. Entro i confini di quel linguaggio, all'eterogeneo si offre l'opportunità di decantare e di sublimarsi nell'inaugurazione di uno spazio del tutto nuovo che è il nietzschiano «appagamento estatico dell'unità originaria», luogo in cui, nel ritorno, tutto «è divenuto opera

---

<sup>113</sup> Á. Rama, "La estética de Julio Herrera y Reissig: el travestido de la muerte", in J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 1267.

<sup>114</sup> J. Herrera y Reissig, *Prosa*, vol. 2, p. 253.

d'arte»<sup>115</sup>. In quella rete la diversità è richiamata di nuovo in costellazione, in un insieme che resta però estraneo sia all'incomunicabilità della frammentazione, sia alla tragedia di un'eterna dissolvenza. *Las Pascuas del Tiempo* ripropone, seppur attraverso suggestioni linguistiche differenti, qualcosa di estremamente analogo a quell'androgina nominativa che appariva, con funzioni del tutto simili, fra i versi di *El Hada Manzana*. Ma se la scrittura del plurale è il gesto apotropaico che si rivolge alla maledizione del tempo, della morte e della separazione, essa è anche il gesto dove la letteratura moderna acquisisce tutta la propria dimensione storica. Carnevalizzare il tempo è, dunque, nella stessa misura, carnevalizzare la storia della letteratura, mescolare, ibridare, ricolmare di funzioni inedite e sempre rinnovate ciò che resterebbe altrimenti confinato nella dimensione intoccabile (e quindi inservibile) di una fossilizzata autorità. Carnevalizzare significa sempre, insomma, attualizzare il passato o, cosa del tutto analoga, arcaicizzare il moderno.

---

<sup>115</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 26.

## Teatralizzare la creazione

*La poesia basata sulla magia del linguaggio e sulla suggestione conferisce alla parola il potere di essere il primo motore dell'atto poetico. Per una tale poesia, reale non è il mondo, bensì unicamente la parola.*

HUGO FRIEDRICH

La festa, secondo quanto intuito da Gilles Deleuze già dalle prime pagine del suo *Répétition et différence*, trova il suo luogo di piena possibilità nel nucleo vivo di un paradosso: la sua unica funzione è infatti quella di «ripetere un “irricominciabile”». Lo scopo della carnevalizzazione, che della festa è la realizzazione esemplare, non è pertanto quello di «aggiungere una seconda e una terza volta alla prima», bensì di riportare in scena quella stessa *prima volta* «alla massima potenza»<sup>116</sup>. Nella poesia di Julio Herrera y Reissig questo compito essenziale che è affidato al linguaggio emerge in tutta la propria forza sia fra le pagine di *Las Pascuas del Tiempo* che, sebbene secondo modalità differenti, nel postulato di quella particolare condizione di *androginia nominativa* che nell'articolazione dialettica che ne consegue segna l'altra fondamentale poesia degli inizi, *El Hada Manzana*. In entrambi i testi uno stesso *irricominciabile* è stabilito come il termine *ad quem* verso cui tende, inesorabilmente, tutto lo sforzo della *poiesis*. All'interno di questo programma, il tempo – nel suo percorso comunque liscio, lineare – ricopre esattamente il ruolo di antagonista principale nei confronti dell'auspicato programma del ritorno. La ripetizione, come riconquista di un *prima* ormai cancellato (ma ancor più che un recupero sarebbe invece opportuno parlare di una ri-costruzione) è il terreno in cui si gioca la sfida sempre rinnovata verso una totalità che la legge del tempo e i suoi effetti – la morte, la disgregazione, l'assenza – risolvono irrimediabilmente nella piattezza dell'oblio.

È stato più volte notato come il linguaggio modernista sia prima di tutto un codice dove è resa immediatamente tangibile e manifesta una ferma volontà di distacco dall'oggettività del mondo reale. In questo senso si muove, fra i molti, l'analisi offerta da González Echevarría: la modernità emerge come tale solo nel solco di questo

---

<sup>116</sup> Tutte le citazioni sono tratte da G. Deleuze, *Ripetizione e differenza*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997, p. 8.

allontanamento che si opera, nel linguaggio e tramite il linguaggio, nei confronti della *prosa del mondo*:

El lenguaje modernista es moderno porque es un lenguaje que destaca su desconexión crítica del mundo de las cosas, e insiste en esa desconexión poniendo de manifiesto no ya los mecanismos de su propia producción, sino sobre todo el carácter de producto que el mismo tiene (de ahí la abundancia de lugares comunes en la poesía modernista). Las cosas proliferan, pero precisamente porque aparecen no en una red de relaciones que reflejan la realidad, sino en un código inmediato, poético, que las conjuga. La hipóstasis temática de este fenómeno se encuentra en la escandalosa artificialidad del ambiente creado por el Modernismo. Todo artificio es producto, no naturaleza<sup>117</sup>.

La poesia moderna coincide in larga misura con il progetto di riconfigurazione delle categorie fondamentali dello spazio e del tempo. Se l'unico spazio ormai effettivamente praticabile risulta essere quello della pagina, nel bianco della continua e inesauribile possibilità di costruzione che essa offre, il solo tempo possibile è quello del ritorno e della ripetizione. Herrera y Reissig comprende pienamente l'opportunità che è così concessa alla scrittura, concependo l'attività poetica, fin dagli inizi del nuovo secolo e con le due opere fondamentali di quegli anni, nei termini di una simile e incessante ricollocazione categoriale. La corrispondenza con Eduardo Fabini del 1904 esprimeva già con sufficiente compiutezza questa volontà: «mi patria es el arte, – sosteneva un disilluso Julio Herrera – es el sueño, es el vivir para uno y dentro de uno, insensible y egoísta al mundo»<sup>118</sup>. La forma estetica si tratteggia sullo sfondo di una realtà percepita come degradata e ostile, come l'attacco sempre reiterato alle sue leggi. Non deve stupire, quindi, se il fulcro centrale della poetica herreriana sia occupato da un insistito lavoro di smantellamento del tempo. La poesia della ripetizione, del ritorno piuttosto che dell'evoluzione, seguendo ancora le parole di Deleuze, «inerisce al miracolo piuttosto che alla legge». Caratteristica della ripetizione è infatti che essa «esprime nello stesso tempo una singolarità contro il generale, una universalità contro il particolare, uno straordinario contro l'ordinario, una istantaneità contro la variazione, una eternità contro la permanenza. Sotto ogni aspetto, la ripetizione è la trasgressione»<sup>119</sup> e il tempo è la legge ultima contro la quale essa si rivolge.

*Chronos* è il dettame della fuga e della dissolvenza che regola l'insieme della realtà oggettuale, in un pensiero, com'è quello herreriano, ancora fortemente impostato su una matrice platonica. La poesia, come realizzazione più alta della sempre ribadita

---

<sup>117</sup> R. González Echevarría, "Modernidad, Modernismo y nueva narrativa: El recurso del método", in *Revista Interamericana de Bibliografía*, 30, 1980, p. 159.

<sup>118</sup> J. Herrera y Reissig, *Prosa*, vol. 2, p. 253.

<sup>119</sup> G. Deleuze, *Ripetizione e differenza*, cit., p. 9.

*Estética del Ideal*, diviene in questa ottica il luogo dove è concesso al movimento creativo di liberarsi nella germinazione di una cosmogonia alternativa che, finalmente emancipata dalle maglie del tempo, è in grado adesso di contemplare in sé la simultaneità del ritorno e del diverso. La parola è così il tassello minimo di un linguaggio il cui compito è ora quello di «intentar ser el Universo»<sup>120</sup>, di ricostruire, segmento su segmento, il miracolo arcaico di un'idealità, di un infinito che è richiamato al movimento all'interno dello spazio chiuso della pagina. Più che nei termini di un programma esoterico, è nella prospettiva di una poesia-universo, di una poesia-eternità, che devono leggersi il «pitagórico ritmo»<sup>121</sup> che appare nei primissimi versi di *La Vida*, o quell'«abrazo pitagórico» che dà il titolo a un sonetto di *Los Parques Abandonados*: è nella disposizione geometrica, che è sempre delle parole nella sezione circoscritta del foglio bianco, dove l'assenza è sublimata nella nuova e dinamica entità di una «doble ola», nel movimento, reso già perpetuo e universale, di una costellazione di elementi cristallizzati «en forma de “uno”, en una sombra sola»<sup>122</sup>. Il pitagorismo di Herrera y Reissig si mostra – l'osservazione si deve in particolare a Emir Rodríguez Monegal – non tanto come un sistema filosofico omogeneo dal quale si intraprende in maniera programmatica l'attività di creazione, quanto nei termini di una suggestione che si offre al fare estetico, nel punto in cui un «sistema del cosmos» viene a corrispondere specularmente a «un sistema del verso»<sup>123</sup>: l'eterna totalità del ritorno – «el sueño pitagórico de una Era extraña»<sup>124</sup> – si fa così, pienamente, un programma di scrittura<sup>125</sup>.

Il 6 settembre del 1907 muore il primo premio Nobel per la letteratura Sully Prudhomme. Circa due mesi dopo la scomparsa del poeta francese, Julio Herrera y Reissig conclude la seconda e definitiva stesura di *Recepción*<sup>126</sup>, poesia che sarà destinata in seguito ad aprire l'edizione di *Los Peregrinos de Piedra* e che porterà in esordio una dedica rivolta proprio all'autore di *Stances et Poems*. Una prima versione del componimento, più ridotta e indirizzata a un amico intimo di Julio Herrera,

<sup>120</sup> E. Marini Palmieri, “Julio Herrera y Reissig: la encarnación de la palabra”, in J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 1028.

<sup>121</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 367.

<sup>122</sup> Le citazioni sono tutte dalla poesia “El abrazo pitagórico”, *Poesía*, p. 236.

<sup>123</sup> E. Rodríguez Monegal, “El caso Herrera y Reissig: reflexiones sobre la poesía modernista y la crítica”, in *Obra selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003, p. 167.

<sup>124</sup> J. Herrera y Reissig, “Lírica autumnal”, in *Prosa*, vol. 1, p. 218. È proprio fra le pagine dell'estesa prosa del 1901, contigua quindi a *El Hada Manzana* e *Las Pascuas del Tiempo*, che il pitagorismo di Herrera y Reissig si rivela compiutamente nei termini di un programma della ripetizione e del ritorno, come il sempre auspicato recupero di un passato essenzialmente acronico.

<sup>125</sup> Sull'esoterismo della poetica herreriana si rimanda nuovamente al già citato “Julio Herrera y Reissig: la encarnación de la palabra” di Enrique Marini Palmieri.

<sup>126</sup> La poesia porta la data del 19 novembre 1907 ed esce il giorno seguente fra le pagine di *El Eco del País* di Montevideo.

l'uruguaiano Alberto Nin, è però da far risalire all'anno 1903. Il cambiamento di destinatario della poesia racchiude compiutamente in sé l'intenzione che il poeta di Montevideo intendeva affidare a quei versi. Nei quasi cinque anni di gestazione, che porteranno all'accrescimento del poema da una fase embrionale di soli 99 versi fino ai 223 di cui è composta l'ultima e definitiva versione, l'impianto concettuale dell'opera non subisce alcun mutamento; esso viene, piuttosto, sottoposto a un approfondimento attento e a una meticolosa opera di correzione. Secondo l'osservazione di Hugo Achugar «lo permanente no era la individualidad» alla quale il poema veniva a rivolgersi, quanto piuttosto «la condición genérica»<sup>127</sup> dello stesso. Il termine *recepción* richiama fortemente alla dimensione dell'atto solenne, della celebrazione, e proprio in questa accezione deve essere rintracciata l'intenzione primaria dell'opera. Assolvendo alla funzione proemiale che sembra assegnatale fin dal momento della sua genesi, il componimento è elevato al rango di canto cerimoniale per la nascita della poesia stessa («Nace el verso...»<sup>128</sup>). La dedica a Prudhomme appare, in questa prospettiva, come un rimando convenzionale, una sorta di punto di appoggio storico, dove alla celebrazione del premio letterario viene a giustapporsi la consacrazione, ben più determinante, dell'arte poetica *tout court*.

Circoscrivere il significato della poesia, così come il ruolo chiave che questa disimpegna nell'economia del libro che è destinata a inaugurare, entro i limiti di una mera funzione introduttoria, di un'allocuzione proemiale alla poesia, di un fin troppo convenzionale *incipit* all'opera, è senz'altro riduttivo. *Recepción* costituisce, al contrario, un'imponente dichiarazione di poetica e l'esteso percorso della sua genesi non può che testimoniarlo con ulteriore forza. È sempre comunque nel punto in cui il titolo indica la strada di un genere ben preciso che quell'intenzionalità deve essere rintracciata. Nuovamente, sulla scia della precedente *Las Pascuas del Tiempo*, *Recepción* è poesia costruita per incarnare in sé il luogo verbale della festa. Entro i suoi confini è orchestrata la vertiginosa sfilata dei partecipanti e il candore del foglio si converte nello spazio di una rinnovata possibilità, che è quella di richiamare alla presenza dell'adesso un'eterogeneità che risulterebbe altrimenti dispersa nelle rigide trame dei tempi e degli spazi. Come di consueto in Herrera, «la disposición tipográfica» acquisisce così i contorni di «un espacio de contención»<sup>129</sup>; la sua forma compiuta di realizzazione è l'enumerazione delle differenze:

<sup>127</sup> H. Achugar, “Julio Herrera y Reissig: «looping the loop» en el aeroplano de la imaginación”, cit., p. 16.

<sup>128</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 9.

<sup>129</sup> E. Espina, “Julio Herrera y Reissig y la no-integrable modernidad de «La Torre de las Esfinges»”, in *Revista Iberoamericana*, vol. LV, nn. 146-147, gennaio-giugno, p. 454.

La Majestad de la Dea  
 Llena el ambiente; Calíope  
 Palpita suave y redonda  
 En la plenitud del goce;  
 Ríe el Agora estridente  
 Y Vulcano a cada bote  
 Quema, en locas geometrías,  
 Una gloria de asteroides;  
 Febo aterciopela el éxtasis  
 Vago de los horizontes;  
 Maniobra su cabalgata  
 Un escándalo de histriones;  
 Primaveraiza la Egloga  
 Y en dinamismos acordes  
 Trenzan su fuga liviana  
 Dafne y Egeria y Foloe.  
 Todo se inspira. Los Númenes  
 Trasudan su Pentecostés;  
 Se exhalan a Diana, rubios  
 Muezines, los girasoles;  
 Palas auspicia el banquete  
 Melodioso y a sus sonos,  
 Orfeo mueve la danza  
 Beatífica de los bosques.<sup>130</sup>

Il dispositivo della scissione è ancora pienamente rintracciabile, ma la sua aderenza ai moduli tradizionali – che pur rimangono riconoscibili nella struttura di alcuni casi isolati («Calíope / Palpita suave y redonda»; «Dafne y Egeria y Foloe», per limitarsi alla sezione citata) – eccede fino a convertirsi in principio generale e regolatore del discorso nella sua totalità. L'unità non è già più delimitata, adesso, in aderenza alle parti minime del verso e del nome, quanto, piuttosto, estesa fino al limite massimo disponibile e fatta coincidere con la totalità stessa del poema e della pagina che lo ospita. La proliferazione del plurale, accuratamente ammassato entro lo spazio festivo, è il luogo della sovrapposizione e di un'illogica successione di simultaneità, il divenire delle «locas geometrías» delle diversità. La vertigine della disposizione è un fenomeno del tutto ritmico; gli elementi che vengono a comporla perdono qualsiasi legame simbolico convenzionale potesse essergli precedentemente attribuito, per convertirsi in maniera esclusiva nella fisicità di una presenza, in delle caotiche «entrañas sonoras verbales que vibran»<sup>131</sup>: «En los Imperios acústicos / Rueda el soberbio desorden»<sup>132</sup>, si legge in altri versi. L'infinità dei rimandi semantici è resa irrisolvibile dall'esperato avvicinamento così come dalla sovrapposizione reiterata dei significanti: «La carraspera del Caos / Penetra en los caracoles»<sup>133</sup>, il puro movimento che esclude ogni regola prefissata mina

<sup>130</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 7.

<sup>131</sup> E. Marini Palmieri, “Julio Herrera y Reissig: la encarnación de la palabra”, cit., p. 1034.

<sup>132</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 7.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 10.

alla base l'ordinata geometria della conchiglia e la martellante allitterazione dei versi contribuisce a spezzare ogni base logica rintracciabile all'interno del discorso. La pagina è quel particolare monumento, disordinato e dinamico, eretto a «glorificare il regno dei simulacri»; in essa, «ogni cosa non esiste se non in quanto ritorna»<sup>134</sup>, se non nel punto in cui è destinata a occupare l'orbita sempre discontinua di un generalizzato movimento.

È un merito particolare della lettura di Ángel Rama quello di aver riconosciuto nella multiformità della lirica di Herrera y Reissig una pulsione profonda che ne segnerebbe la natura. L'opera herreriana è, per l'autore di *La ciudad letrada*, fondamentalmente una poesia della teatralità. Il teatro della pagina, precisa Rama, è lo spazio che si erige «contra la nada y el sin valor de la existencia que representa la muerte», i suoi confini tipografici sono il luogo entro il quale «se alzan conjuntamente – clamorosamente – todas las libertades, para decretar la posibilidad de una invención químicamente pura del mundo»<sup>135</sup>. L'immagine chimica rende, senza alcun dubbio compiutamente, un'idea della poesia come di un campo di reazioni che vengono a porsi in atto fra la «infinidad de pequeñísimas materias»<sup>136</sup> che l'enunciazione richiama in sé. *Recepción*, sul percorso già tracciato da *El Hada Manzana* e *Las Pascuas del Tiempo*, recupera alla radice e ripropone un analogo slancio polemico, per erigere la meccanica di quell'antagonismo a principio generalizzato della creazione. Il teatro diviene insomma la dimensione dove si realizza ciò che Deleuze definisce nei termini di una «virtualità pura»<sup>137</sup>. È allo stesso tempo, in un paradosso sempre rinnovato, uno squarcio operato sulla superficie liscia della legge e un occultamento di quel medesimo principio: è un ricoprire svelando, un camuffare esibendo. Nel caos dove «Todo exulta»<sup>138</sup> si rende così possibile un ribaltamento radicale e generalizzato, pienamente attuante nella rete della costruzione linguistica: adesso, «Habla el silencio», «Palpita la inmensa Nada sin nombre»<sup>139</sup>; l'informe e il silenzioso sono finalmente richiamati alla vita. Il testo – le parole sono nuovamente di Ángel Rama – è un velo che si colloca «sobre el cuerpo de la realidad como un vestido sobre el desnudo»<sup>140</sup>. Alla cosmologia convenzionale è sostituita e sovrapposta una dimensione opposta di acrazia. È l'istituzione di ciò che Deleuze definisce un *Caosmo*<sup>141</sup>.

La poetica della teatralità è una pratica di accumulazione solo in quanto se ne

---

<sup>134</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 91.

<sup>135</sup> Á. Rama, «La estética de Julio Herrera y Reissig: el travestido de la muerte», cit., p. 1265.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 1267.

<sup>137</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 356.

<sup>138</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 9.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>140</sup> Á. Rama, «La estética de Julio Herrera y Reissig: el travestido de la muerte», cit., p. 1265.

<sup>141</sup> Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 382.



rintracci la base in un procedimento di mascheramento dislocabile potenzialmente all'infinito in termini sempre differenti. La poesia del simulacro è il travestimento mobile che il discorso stende sul volto ormai (tra)sfigurato della realtà oggettiva, dalla quale ogni elemento viene meticolosamente slegato, passando per un preliminare quanto necessario svuotamento della significazione. È questa stessa realtà che viene richiamata a tornare eternamente alla pagina, sempre ripetuta nell'infinita replicabilità delle copie, sempre rinnovata e dinamica; ed è questa medesima realtà che esce dal processo come svuotata dei suoi elementi di disperazione, di sradicamento, di dannazione, ed è quindi esorcizzata. Sorge così l'immagine della «Gallarda Penthesilea» che in un'importantissima poesia del 1903, *La Vida*, il medesimo Julio Herrera si preoccupa di definire in una nota a margine del testo:

Esta Amazona emblemática que atrae al Poeta, significa la ilusión soñada, el divino Ideal, la Forma Perfecta y Armoniosa de la Belleza en el Arte y en el Pensamiento, la ansiada Felicidad terrenal que tanto se persigue, a través de cien reveses y desangramientos, [...] la *joie de vivre* más elevada, la sublime Esperanza y el ciego instinto de la Vida (369).

Il «divino Ideal» sempre desiderato è così profanato nell'atto di scrittura; da meta ontologicamente inaccessibile lo si rintraccia, adesso, nell'ostentata virtualità di una «poesia sempre eccessiva»<sup>142</sup>: diviene una pura felicità terrena, la gioia più compiuta del vivere.

Se la filosofia platonica fornisce alla poesia di Herrera y Reissig una prima griglia di relazioni – in particolare per quanto concerne la percezione di una temporalità degradante, dove la cosa è sempre l'effetto di una storia che sottopone l'idea a un crescente percorso di corruzione –, la ricerca su cui l'*estesis* si giustifica è risolta in termini del tutto differenti da quelli illustrati dal filosofo greco: se c'è ritorno verso un'idealità sempre desiderata, un simile ritorno trova la sua possibilità di concretizzazione solo entro i limiti dello spazio di scrittura, ovvero nel luogo dove il simulacro, sempre rifiutato dal platonismo, costituisce l'apparizione finalmente compiuta di un universale movimento delle differenze.

*Recepción* reintegra in sé le suggestioni che vengono a costituire l'ossatura più consistente dell'arte herreriana e, in più, proietta i raggi di una determinata prassi poetica, di una traccia di lettura che si estende su quella grande antologia della maturità che è *Los Peregrinos de Piedra*. Al suo interno, tutto viene a incarnare, fin nella fisicità fonica delle parole, il continuo dinamismo di una variegata pluralità, posta artificialmente a reagire all'interno dello spazio chiuso della pagina. Nella poesia

---

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 373.

dedicata a Proudhomme sono ugualmente rintracciabili i cardini distintivi di un'epoca e le ossessioni di un'opera individuale. Nella caos del movimento che quei versi presentano, la festività chiassosa di *Las Pascuas del Tiempo* si riunisce sinteticamente con l'androginia nominativa di *El Hada Manzana*, fino a erigersi come la manifestazione pienamente realizzata di quell'*acorde* insieme unitario e plurale attorno al quale gravitano ossessivamente le prose degli *Átomos de luz*. La poetica dell'*intérieur* e della risonanza incontra, quindi, una strada possibile da percorrere, nel momento in cui la costellazione dei simulacri dissimula la necessità di un centro che era, invece, un requisito indispensabile dell'analogia. Su questa strada, sempre in bilico fra il vecchio e il nuovo, fra il consueto e l'eccezione, l'opera herreriana si appresterà a intraprendere un cammino che, dall'interno della cultura modernista, provocherà la deflagrazione di quell'estetica in qualcosa di completamente differente.

Teatralizzare la creazione significa inesorabilmente tendere alla simultaneità e all'universalità, contro la tirannia del tempo. La poesia dei simulacri è sempre però, all'interno di questa prospettiva, una poesia della mancanza, il punto dove a manifestarsi è irrimediabilmente «un sentimiento de ausencia [y] de vacío»<sup>143</sup>. Non si darebbe possibilità di effrazione alcuna della legge, infatti, senza che sullo sfondo del discorso continuasse a muoversi, inesorabilmente, lo spettro sempre ridestato di *Chronos*. Il ritorno è il simultaneo apparire della totalità strappata agli effetti della separazione e della cancellazione, riportata fra le trame del testo in uno stato di movimento e di possibilità. Ma la totalità, come appunta Bertrand Russel nella sua prefazione al *Tractatus* di Wittgenstein, non può mai essere sottoposta a rappresentazione, la sua dizione è esclusa da ogni possibilità insita nella logica binaria del linguaggio<sup>144</sup>. La teatralizzazione della creazione si determina appunto come l'opportunità stessa di eludere le reti della rappresentazione, come quel luogo situato sempre al di là di ogni logica e di ogni senso determinato. La totalità (l'universalità dei simulacri) è la dimensione di un misticismo; ma il misticismo è, sempre e comunque, la tensione che scaturisce da un'assenza.

---

<sup>143</sup> A. Ferrari, "La poesía de Julio Herrera y Reissig", in *Inti*, nn. V-VI, p. 67.

<sup>144</sup> Cfr. B. Russell, "Introduzione", in L. Wittgenstein, *Tractatus*, cit., pp. 19-20.

# III

## Assenze



*La malinconia è forse quanto di più specifico caratterizza le culture dell'Occidente. Nata dall'indebolimento del sacro, dalla distanza sempre più grande tra la coscienza e il divino, e rifratta e riflessa dalle situazioni e dalle opere più diverse, essa è la scheggia nella carne di quella modernità che a partire dai greci non cessa di nascere ma senza mai finire di liberarsi delle sue nostalgie, dei suoi rimpianti, dei suoi sogni.*

YVES BONNEFOY

## Perimetri

*No bien nace, ya están en pie, junto a su cuna con grandes y fuertes vendas preparadas en las manos, las filosofías, las religiones, las pasiones de los padres, los sistemas políticos. Y lo atan; y lo enfajan; y el hombre es ya, por toda su vida en la tierra, un caballo embridado. Así es la tierra ahora una vasta morada de enmascarados.*

JOSÉ MARTÍ

Nell'editoriale che apre il primo numero di *La Revista*, uscito il 20 agosto del 1899 a Montevideo, un giovane Julio Herrera y Reissig, occultato sotto la firma generica di "La Dirección"<sup>1</sup>, avanza una lettura certamente affascinante della propria attualità, condensata in una significativa riflessione sullo stato della letteratura del tempo. La letteratura, infatti, che per Herrera, parafrasando Lamartine, costituisce l'elemento fondamentale «por lo que se mide la civilización de los pueblos», rinchiusa com'è nel circolo vizioso di quella «apatía» – quella «dejadez turca», come arriva a

---

<sup>1</sup> Herrera y Reissig fonda e dirige *La Revista* durante il biennio 1899-1900, nel quale si apre e si chiude quella breve ma significativa parentesi editoriale.

definirla fra quelle pagine – che, alle soglie del nuovo secolo, «cloroformiza el ánimo intelectual», è, secondo l'uruguayano, «ó bien un feto que está por nacer, ó un pantano que se pudre en la más vergonzosa estagnación»<sup>2</sup>. Nonostante le due immagini – del feto e della palude – appaiano a prima vista inconciliabili fra loro, divise come sono fra le sensazioni opposte della nascita e della morte, esse condividono tuttavia un nucleo concettuale comune che permette di tornare a riflettere sulla complessità costitutiva di un'intera epoca intellettuale, chiarificando i lineamenti della risposta letteraria che Herrera y Reissig va concependo in quel periodo. In entrambi i casi, infatti, la letteratura – intesa come quell'arte moderna che già da alcuni anni, prima dell'intervento herreriano, animava le ricerche, i sogni e le utopie degli intellettuali latinoamericani – si costituisce soltanto nei termini di una manifestazione negativa. Che tale negatività venga poi interpretata secondo le due immagini speculari evocate da Herrera y Reissig, questa è esclusivamente una questione prospettica che non cambia però di segno alla fortissima consapevolezza, al senso pressante di responsabilità, che anima il fare letterario nel passaggio cruciale dal XIX al XX secolo. D'accordo con lo spiccato messianismo modernista, di cui l'espressione più compiuta resta quella di Rodó nelle pagine del suo *El que vendrá*, sarà proprio l'iconologia fetale, germinale, a prevalere su quella mortifera, sempre sotto la luce sacrale di una futura redenzione, sia che questa venga modulata sotto le sembianze di un *Profeta* del quale si attende la venuta<sup>3</sup> o nelle geometrie di quegli «altares nuevos»<sup>4</sup> che José Martí riesce soltanto a scorgere in un'indeterminata e sognata lontananza<sup>5</sup>.

Comunque si vogliano leggere queste immagini, che popolano la sconfinata galassia di poesie e di scene di romanzo, di articoli critici, d'annotazioni e prologhi, così come delle svariate diagnosi culturali dal sapore sociologico che si avvicinano nel continente nel corso degli ultimi anni dell'Ottocento, qualunque siano inoltre i risultati, spesso divergenti e di certo fortemente eterogenei, a cui conducono certe proposte piuttosto che altre, ciò non elimina un'impressionante coincidenza nell'interpretazione critica della realtà storica che, transcendendo spesso i confini nazionali, disegna con decisione i contorni di un «ambiente intelectual» che, per riprendere le parole del referto di Carlos Real de Azúa, risulta fin da subito «caracterizado, como pocos, en la vida de la

---

<sup>2</sup> Tutte le citazioni sono tratte da J. Herrera y Reissig, «Programando», in *La Revista*, anno 1, n. 1, 20 agosto 1899, p. 2.

<sup>3</sup> Cfr. J. Enrique Rodó, «El que vendrá», cit.

<sup>4</sup> J. Martí, «El poema del Niágara», in *Obra literaria*, cit., p. 207.

<sup>5</sup> Non a caso, Emir Rodríguez Monegal, definendo il periodo culturale di transito fra i secoli XIX e XX in Uruguay, vi si riferisce come a un «período de gestación» («La generación del 900», in *Número*, anno 2, nn. 6-7-8, gennaio-giugno 1950, p. 54).

cultura, por el signo de lo controversial y lo caótico»<sup>6</sup>. Nell'immagine bifronte del feto-palude è possibile scorgere i tratti più profondi di quella «crisis universal de las letras y del espíritu»<sup>7</sup> alla quale allude Federico de Onís nella sua ricognizione del Modernismo. È, quindi, proprio fra le trame della negatività che quei due volti consegnano, nello spazio vacante che entrambi implicano in eguale misura, dove è reso nuovamente possibile e necessario ripensare l'intero concetto di *modernità*, nella relazione fondamentale che essa intrattiene con i due emisferi complementari e interdipendenti della società e dell'estetica.

La modernità – una letteratura che può dirsi compiutamente moderna, nel caso di Herrera y Reissig – è, essendo nel presente sempre o feto o palude, cioè spostandosi continuamente fra la possibilità della nascita e un inevitabile stato di morte, essenzialmente una non-presenza. Essa si situa non tanto sotto il segno dell'attualità quanto sotto quello di un continuo differimento. Ciò significa, insomma, che è moderno – e viene percepito come tale – ciò che per definizione non è attuale, e che invece è contemporaneo colui che, come ha intuito perfettamente Giorgio Agamben, «tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci, ma il buio»<sup>8</sup>. Oscurità, questa, che è la traccia stessa dell'assenza di quella redenzione dell'arte che va comunemente, nelle parole dei protagonisti di quell'epoca, sotto il nome di *modernità*, già che la modernità sognata dai moderni è appunto questa luce che «diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi»<sup>9</sup>. Le immagini speculari del feto e della palude trovano il loro senso, così, solo nel momento in cui si leggano nel reciproco riflettersi l'una sull'altra, e dove si riconosca che tale riflesso altro non è se non la rifrazione continua di un vuoto, di un buio che manca comunque di essere illuminato. Il feto e la palude sono le effigi sotto le cui spoglie si cela, nella vita presente, il volto in frantumi della modernità a venire; «en el lugar de lo moderno», sostiene Raúl Antelo, esaminando gli inizi e gli sviluppi di quella fascinazione culturale che prende avvio sul finire del XIX secolo nelle giovani repubbliche ispanoamericane, «encontramos siempre tan sólo máscaras, pero esas máscaras, esos postizos, son máscaras de la nada, son postizos de lo vacío»<sup>10</sup>. La modernità è la grande assente nella scena teatrale del contemporaneo. Si delinea, in questo senso, qualcosa di molto simile a ciò che Lezama Lima avrebbe definito, anni

---

<sup>6</sup> C. Real de Azúa, "Ambiente espiritual del 900", in *Número*, anno 2, nn. 6-7-8, gennaio-giugno 1950, p. 15.

<sup>7</sup> F. de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, cit., p. XV.

<sup>8</sup> G. Agamben, "Che cos'è il contemporaneo?", in *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2010, p. 23.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>10</sup> R. Antelo, "Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana", in *Iberoamericana*, vol. VIII, n. 30, 2008, pp. 129-136, p. 132.

più tardi, come «la tradición de las ausencias posibles»<sup>11</sup>, ovvero, come una tradizione estetica, quella americana, articolata immancabilmente sull'accumulazione delle maschere di una modernità – di un desiderato momento di compiutezza, s'intende – che si riconferma, in ogni momento, irricognoscibile e sfuggente; di una tradizione che è segnata, sempre, dai tratti dell'anacronismo e dell'intempestività. Sono questi, però, gli elementi in cui Nietzsche avrebbe riconosciuto, a dispetto di un'apparente senso di inadeguatezza rispetto al proprio tempo che parrebbero riservare all'osservatore moderno, le basi di un'operazione critica pienamente attuale, capace di leggere la complessità, se non di scioglierne definitivamente le contraddizioni, del testo confuso della propria epoca; di una pratica che si rivolge con intenzione antagonista, come si legge all'inizio della seconda delle *Considerazioni inattuali*, «contro il tempo, in tal modo sul tempo e, speriamolo, a favore di un tempo venturo»<sup>12</sup>. Anche l'acerrimo nemico della storia e del progresso, qui, non cessa di affascinarsi di fronte alla possibilità di un presente a venire.

Il volto unico della modernità è sempre un volto sfigurato dalla storia, un'immagine che perde la propria compattezza nella disseminazione delle maschere, nei veli multiformi che ne occultano l'assenza. Ciò che appare come il segno più evidente della modernizzazione estetica è che la personalità moderna si definisce esclusivamente, in un paradosso che non cessa di affascinare, come colei che percepisce in sé, come elemento fondante della propria attualità, il desiderio di una modernità che continuamente insiste nel fuggirgli. Il presente del moderno – quel luogo intriso alla pari di possibilità e pericoli, che promette e al tempo stesso minaccia, come segnala Marshall Berman nel suo studio sul carattere vaporoso piuttosto che solido della modernità<sup>13</sup> – è, perciò, sempre un «presente en construcción» che si struttura solo in funzione di un «futuro deseado»<sup>14</sup>. L'attualità si mostra infatti, inevitabilmente, «nella forma di un “troppo presto” che è, anche, un “troppo tardi”, di un “già” che è, anche, un “non ancora”»<sup>15</sup>. Se è vero, come sostiene Ivan Schulman, che l'eterogenea galassia delle testimonianze disponibili di quell'epoca così complessa, siano esse o meno di natura letteraria, «revela el alto grado de percepción sociohistórica y subjetiva entre los

---

<sup>11</sup> J. Lezama Lima, *La expresión americana*, Messico, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 130.

<sup>12</sup> F. Nietzsche, «Sul danno e l'utilità della storia per la vita», cit., p. 261.

<sup>13</sup> Cfr. M. Berman, *All that is solid melts into the air. The experience of modernity*, London, Verso, 1997, p. 15.

<sup>14</sup> L. R. Dávila, «La modernidad deseada. Imaginarios culturales hispanoamericanos», in F. Colóm González (ed.), *Modernidad iberoamericana. Cultura, política y cambio social*, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana; Vervuert, 2009, p. 364.

<sup>15</sup> G. Agamben, «Che cos'è il contemporaneo?», cit., p. 26.



poetas y prosistas decimonónicos de la revolución del pensamiento»<sup>16</sup>, deve tuttavia considerarsi che la reazione generale che l'intellettuale di fine secolo fa susseguire a tale presa di coscienza di sé e del proprio mondo si distanzia poi, nel nucleo della pratica artistica, da quell'atteggiamento di confronto duro ma pur sempre coscientemente situato – che non rinuncia mai, cioè, al suo tragico essere-nel-mondo –, che Nietzsche proponeva come lo sbocco più proficuo dell'inadeguatezza dell'attuale.

Da punto di partenza necessario, l'anacronismo diviene, spesso e volentieri, nella letteratura modernista, l'approdo ultimo di un'estetica che cerca incessantemente nell'esilio volontario, attuato nei limiti arbitrari dello spazio creativo, il luogo di ricostruzione di un'utopia culturale. In polemica con la definizione di «literatura pura» che Pedro Henríquez Ureña utilizza per definire l'estetica del Modernismo<sup>17</sup>, Ángel Rama, enfatizzando una frase che Rubén Darío scrive nel prologo al suo *Canto errante*<sup>18</sup>, afferma giustamente che nonostante «la literatura fue vista como una disciplina específica que debía elaborarse con rigor, conocimiento y arte», comunque, «no fue vista por ninguno como “pura”»<sup>19</sup>. La posizione di Rama è certamente condivisibile, ma con alcune riserve. Il paradigma dell'*intérieure*, che i modernisti ereditano dall'estetica europea e che permette senza dubbio di cogliere il nucleo essenziale di quell'insieme di esperienze artistiche, deve essere letto esattamente nel punto in cui l'antagonismo che gli è proprio, e che ne determina l'insorgenza così come l'estesissimo uso che se ne fa, ha come risvolto conclusivo quello di tracciare una linea di demarcazione netta fra la letteratura e il mondo, di scavare un solco di incomunicabilità difficilmente valicabile fra l'esperienza estetica e l'esperienza di vita. L'*intérieure* è il perimetro artificiale dove il riscatto mostra costantemente il volto nascosto, ma intimamente proprio, della sconfitta. Vale a dire che il progetto modernista, che pure nasce, come si è potuto osservare, da una necessità di rivalsa, da una volontà ferma di rivendicazione di un'esperienza – quella poetica – altrimenti rilegata ai margini della vita contemporanea, portando alle estreme conseguenze quel senso di divaricazione per il quale l'artista percepisce su di sé il segno di un'esclusione che incontra le proprie radici nell'evoluzione della storia della società, approda fino al luogo in cui la poesia e il mondo, la parola (poetica) e la cosa, risultano definitivamente

---

<sup>16</sup> I. A. Schulman, “José Martí frente a la modernidad hispanoamericana: los vacíos y las reconstrucciones de la escritura modernista”, in *Revista Iberoamericana*, vol. LV, n. 146-147, gennaio-giugno 1989, p. 175.

<sup>17</sup> Cfr. P. Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, in *Obras completas*, Vol. X, 1945-1946, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1980, pp. 207-230.

<sup>18</sup> Il passaggio citato da Rama è il seguente: «Mas si alguien dijera “son cosas de ideólogos” o “son cosas de poetas”, decir que no somos otra cosa».

<sup>19</sup> Á. Rama, “La modernización literaria latinoamericana”, in *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Ayacucho, 1985, p. 92.

irrelate, reciprocamente slegate nello iato della pratica letteraria. «Los escritores fueron francamente políticos e ideólogos»<sup>20</sup>, come aggiunge Ángel Rama, ma politici e ideologi che praticheranno entro i limiti protetti dell'attività estetica, come estrema conseguenza del loro atteggiamento verso il mondo, la costruzione verbale e artefatta della risoluzione utopica e messianica. Come effetto dell'intreccio viscerale fra arte e mondo, l'arte diverrà essa stessa quel mondo che, fra le trame della storia, resta comunque negato: la *modernità sognata* non sarà più nient'altro che la consolazione di una *parola costruita*.

José Olivio Jiménez ha annotato come «la tónica espiritual de inquietud» o addirittura de «nerviosidad» che la letteratura ispanoamericana di fine secolo ribadisce in ogni suo punto con la massima insistenza non è altro che il segno tangibile della «conciencia última del vacío que signó toda aquella época»<sup>21</sup>. D'accordo con la lettura di Octavio Paz<sup>22</sup>, Jiménez non fatica a rintracciare nei tratti di quel vuoto, che è la marca stessa del desiderio di una modernità sempre rimandata, i segni di una «futuridad» che oltre a essere una «potencia o virtualidad» fu, nel cammino intrapreso dai nuovi d'America, la chiave su cui accordare una molteplicità irriducibile di melodie e di dissonanze, il perimetro entro cui circoscrivere un'azione e una pratica. Non si tratta tanto, quindi, di emettere un giudizio definitivo di valore, quanto, piuttosto, di ripensare criticamente il fianco che il Modernismo lascia scoperto – là dove la finzione permette comunque, nella perfezione della forma, l'irruzione dei miasmi della storia – e che consentirà allo stesso modo, alle voci che lo succederanno, la possibilità della critica e della trasformazione. Ciò che è, in fin dei conti, essenziale, è intendere in quale punto l'esperienza modernista preannunci già, in sé, le possibilità del proprio superamento. Comprendere, quindi, oltre i semplici, per quanto eccezionali, risultati artistici, la ricchezza di una pratica la cui potenzialità maggiore rimane, nel Modernismo, con tutta probabilità, incompiuta o, quanto meno, mai del tutto espressa.

La figura della maschera – che va intesa sempre nella sua accezione plurale, come una sequenza simultanea di travestimenti – è senz'altro l'immagine più efficace, anche se certamente complessa, alla quale si fa ridurre quel periodo focale della cultura ispanoamericana. Ma il Modernismo stesso è una maschera, un travestimento che si lascia scomporre sempre in immagini ulteriori e che, perciò, rivela continuamente la propria instabilità, il gioco dei plurali che vi sottende, l'inestricabile dialettica culturale che lo compone. Tutto questo filtra e si espone, secondo Rama, nell'«eclecticismo

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> J. O. Jiménez, «Hacia la modernidad en la poesía modernista hispanoamericana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 425, novembre 1985, p. 69.

<sup>22</sup> Cfr. O. Paz, «Laurel y la poesía moderna», *Quimera*, n. 26, 1982, pp. 10-19.

artístico de la época», il quale insistentemente accumula e sovrappone, «suma indiscriminadamente los trajes de los más variados tiempos, apela a todos los estilos (renacentista, gótico, helénico, oriental) y concluye en un abigarrado *bal masqué*»<sup>23</sup>. Il Modernismo è una delle maschere della modernità perché, nello scagliarsi fermamente contro l'*establishment* borghese mostra, a tratti, scoperto, il lato che ne dimostra una medesima filiazione culturale. «Nadie queda exento del contagio»<sup>24</sup>, segue ancora Ángel Rama, e tanto il materialismo positivista quanto quel soggettivismo ridestato che andrà a segnare la genesi dell'arte modernista nell'America spagnola non sono altro che le due maschere di una medesima sostanza. Seguendo l'acuta diagnosi di Hauser sulla coppia Voltaire-Rousseau, è necessario considerare che l'epoca moderna – come sarebbe conveniente definirla, a questo punto, per non confonderla con una modernità che vive sempre e solo nel sogno del contemporaneo –, in ogni suo anfratto, non è altro che la tela, variamente dipinta, sotto cui si maschera il trionfo sociale della borghesia, a partire dall'esperienza liminare della rivoluzione francese. Se infatti di Voltaire vanno riconosciuti, come valori essenziali, «il suo sobrio classicismo, la sua rinuncia a risolvere i grandi problemi metafisici, [...] il suo antiromanticismo, l'avversione per tutto ciò che è oscuro, inesplicato e inesplicabile, [...] la persuasione che a tutto comprendere, risolvere, decidere bastino le facoltà razionali», insomma tutto quel repertorio di caratteri che è «profondamente borghese» e che si riassume perfettamente nella formula di un «ragionevole contentarsi di ciò che è prossimo e raggiungibile», tutto ciò, comunque, «non esaurisce lo spirito della borghesia che nel soggettivismo e nel sentimentalismo di cui Rousseau si farà banditore, trova l'altra sua faccia, forse altrettanto importante»<sup>25</sup>.

Più che il regno del Modernismo letterario, il periodo che va approssimativamente dal 1870 al 1910 andrebbe definito, in maniera forse più vaga ma certamente più appropriata, d'accordo con Rama, come il «*período de modernización*»<sup>26</sup> delle civiltà americane. Invece che il luogo di sviluppo lineare e monolitico di un Modernismo che si afferma come nesso solidale di istanze di rinnovamento estetico, ideologico e politico, la modernizzazione è, piuttosto, il luogo storico di sedimentazione di un organismo sociale totalmente nuovo per il continente e che è quella «raza democrática» che José María Samper avrebbe evocato, nel suo scritto su *La*

---

<sup>23</sup> Á. Rama, «La democratización enmascarada del tiempo modernista», in *La crítica de la cultura*, cit., p. 125.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1987, vol. 3, *Rococò, Neoclassicismo, Romanticismo*, p. 14.

<sup>26</sup> Á. Rama, «La modernización literaria latinoamericana», cit., p. 82.

*confederación colombiana* del 1858, come l'oggetto centrale di una «etnología enteramente nueva»<sup>27</sup>: un'entità inedita che fonda il proprio carattere in quell'ambivalenza costitutiva che si è fin qui andata delineando. È proprio all'interno di questo nuovo e complesso organismo culturale dove l'esistenza di «due modernità distinte e altamente conflittuali», come sono teorizzate nella bella indagine di Calinescu – l'una che è «il prodotto del progresso scientifico e tecnologico, della rivoluzione industriale, degli estesi cambiamenti economici e sociali scaturiti dal capitalismo» e l'altra che si inclina invece, fin dalle sue origini romantiche, «verso un'attitudine antiborghese radicale»<sup>28</sup> – acquista, alla luce di una modernizzazione ambivalentemente mascherata, il suo senso più pregnante. Ed è soltanto da questo punto di vista in cui si rende possibile avvicinare quella «superposición de tiempos, de culturas, de estratos que caracterizan a la América Latina», quella «pluralidad de culturas simultáneas»<sup>29</sup> sui cui reciproci intrecci, contraddizioni, contaminazioni e divergenze Ángel Rama ha instancabilmente lavorato. Ricoperta dalla maschera bifronte della modernizzazione sociale e della sua simbiotica modernizzazione letteraria, resta all'orizzonte la *modernità sognata* che i modernisti, certo più di altri strati della cultura americana, hanno instancabilmente ricercato.

Il caso uruguayano è certamente un esempio eccezionale di questa convivenza che è, insieme, simultaneità e contrasto. *La Revista*, che il giovane Herrera y Reissig fonda animato dall'«heroismo del que siente y del que piensa [...] el alma de toda civilización y de toda cultura y la forma, ya imponente ó artística del Ideal Humano»<sup>30</sup>, esibisce con pienezza le contraddizioni di coloro che sognano una modernità finalmente smascherata e compiuta, ma che non possono, tuttavia, slegare le proprie *rêveries* dall'ordine della storia e dei suoi travestimenti. Ancora nell'editoriale del primo numero, il giovane Herrera y Reissig non nasconde alcuna disinvoltura nell'affiancare i due volti contraddittori ed esemplari dell'epoca in cui si trova immerso, passando dal magistero filosofico di Spencer al nome di José Enrique Rodó che rappresentava, già in quella data, una delle espressioni più compiute di quel dissidio interno alla classe borghese che contrapponeva l'utilitarismo realista di matrice positivista con il soggettivismo esasperato che in letteratura aveva prodotto l'estesissimo fenomeno del Modernismo. Il progetto della rivista herreriana era infatti, nella sostanza, speculare all'operazione già intrapresa fra le pagine di *La Revista Nacional de Literatura y*

<sup>27</sup> J. M. Samper, *Unión y confederación de los pueblos hispanoamericanos*, Panama, Ediciones de la Revista Tarea, 1976, p. 349.

<sup>28</sup> Calinescu, *Five faces of modernity*, pp. 41-42.

<sup>29</sup> Á. Rama, «Autonomía literaria americana», in *Crítica de la cultura*, cit., p. 80.

<sup>30</sup> J. Herrera y Reissig, «Programando», cit., p. 1.

*Ciencias Sociales* alla quale parteciparono, dal 1895 al 1897, anche Rodó e Pérez Petit, e che veniva a inserirsi in un intreccio culturale in cui positivismo e spiritualismo<sup>31</sup>, secondo la tagliante dicotomia di Arturo Ardao, certamente si oppongono ma solo attraverso una reciproca e intricata contaminazione iniziale, di un intreccio sostanziale che trova nella figura di Carlos Vaz Ferreira, dal 1897 responsabile della cattedra di filosofia nella *Universidad de la República*, la propria manifestazione più eclatante. Nel suo libro fondamentale, che porta il titolo di *La Enseñanza de la Filosofía*, scritto nel medesimo anno, si opera definitivamente, secondo la lettura di Ardao, «la superación histórica del positivismo de escuela»<sup>32</sup>. Se nelle sue *Ideas sobre la Estética Evolucionista*, redatte nell'anno precedente, Vaz Ferreira intraprendeva il suo personale percorso di revisione della tradizione del pensiero ancora vigente in Uruguay, partendo comunque dalle tracce di quello stesso Spencer che aveva segnato, negli orientamenti del suo positivismo evoluzionistico, le sorti di un'intera classe intellettuale, il passaggio segnato da *La Enseñanza* apre verso la rivalutazione delle più diverse indagini metafisiche, da Platone a Cartesio, da Leibniz a Spinoza e a Kant, che presto si diffonderanno capillarmente fra la *élite* intellettuale della nazione, rispecchiando un percorso che riflette il generale sviluppo del pensiero continentale<sup>33</sup>. I legami con il positivismo spenceriano non sono rotti definitivamente – almeno in un primo momento – bensì complicati dall'azione di una riflessione rinnovata che torna ad accogliere la necessità di un'ermeneutica non più circoscritta all'osservazione esclusiva della contingenza e che andrà a sublimarsi, parallelamente, nel 1897, nel saggio capitale di José Enrique Rodó, il già menzionato *El que vendrá* e, ancor di più, con la pubblicazione, nel 1900, del manifesto dell'anti-utilitarismo e dell'anti-materialismo idealista e americanista di *Ariel*, la cui figura «quedó como símbolo inmarcescible de la identidad latinoamericana, convirtiéndose en expresión filosófica del Modernismo»<sup>34</sup>.

Nell'opera di Vaz Ferreira, il contrasto fra le due modernità si rivela,

---

<sup>31</sup> Si rimanda, per questo punto, a quanto detto nei nostri preliminari in relazione “José Enrique Rodó e le perfette deformazioni dell'attualità”, *supra*, pp. 22-28. Sul carattere di continuità fra positivismo e spiritualismo e le loro comuni radici spenceriane si rimanda a quanto sostenuto da Arturo Ardao: «el nuevo movimiento partía, en realidad, de filas del evolucionismo spenceriano, sin hacer ninguna ruptura expresa con él, al mismo tiempo que se orientaba, por rutas que le eran propias, hacia los valores clásicos del espiritualismo» (*Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*, Montevideo, Universidad de la República, 1968, p. 285).

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 291.

<sup>33</sup> Riferendosi al caso messicano, e in particolare a quel processo che porterà all'affermazione della figura di José Vasconcelos e del circolo di intellettuali dell'*Ateneo de la Juventud*, Leopoldo Zea testimonia come, già resa insufficiente la scuola positivista, «quedaba otro camino, el anti-intelectualismo señalado por un Schopenhauer, un Nietzsche o un Bergson» (*El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*, Messico, Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 449).

<sup>34</sup> J. L. Abellán, *La idea de América. Origen y evolución*, Madrid, Frankfurt am Main, Messico, Iberoamericana, Vervuert, Bonilla Artigas, 2009, p. 103.

nuovamente, come il risultato di una biforcazione interna, di un'esplosione di dissonanze, di una perimetrazione dell'esperienza (in questo caso ermeneutico-filosofica), che, piuttosto che opporre una modernità a un'altra di segno opposto, esibisce come sua caratteristica fondante il gioco delle maschere, il teatro di una modernizzazione che inscena la propria conflittuale natura camuffandosi alternativamente nel diverso da sé, nel suo opposto. Spiritualismo e positivismo si mostrano allo sguardo come le rappresentazioni di un contrasto del tutto presente nel cuore stesso dell'epoca moderna, tanto che potrebbero leggersi come i nomi dei protagonisti di un racconto mitico con cui un'epoca ha tentato incessantemente di rappresentare se stessa, sullo sfondo artefatto di uno scontro che non è altro se non la trasposizione discorsiva della propria deformità storica. Ma è in questo punto esatto, nel luogo in cui le maschere si lasciano riconoscere come tali, dove la modernizzazione lascia scoperto, in fin dei conti, lo spazio vuoto della modernità sognata, dove le immagini del feto e della palude vengono a inaugurare la possibilità di uno spazio ulteriore che Julio Herrera y Reissig, nella propria poesia, sfrutterà fino all'esasperazione, spingendole oltre limiti ancora mai del tutto percorsi. Comprendere il significato che acquisiscono le immagini del feto e della palude, ripensare il ruolo fondante che quelle assumono nell'intreccio poetico herreriano, equivarrebbe quindi a spingersi ben oltre la schematizzazione critica maggioritaria che vorrebbe riconoscere, in *Los Peregrinos de Piedra*, soltanto una deriva tardiva del Modernismo, tutta diretta verso l'eccesso e l'esagerazione, ma che da quello spazio non riesce mai, pienamente, ad emanciparsi (può esistere, poi, esagerazione che non comporti già in sé l'avvenimento del diverso, il rovesciamento del precedente? Converrebbe riprendere seriamente in considerazione, in questo senso, la posizione di Saúl Yurkievich, che coglie nell'estremismo e nell'esagerazione con cui Herrera «radicaliza todas las tendencias del Modernismo» un'azione che porta «hasta su punto de ruptura el sistema poético tradicional posibilitando su desmantelamiento»<sup>35</sup>). Sarà proprio il presupposto di una modernità desiderata ma tuttavia mai raggiunta, da cui il giovane e contraddittorio Herrera che firma l'editoriale di *La Revista* partirà nella costruzione di un'opera che lascia intravedere fin da subito ampi spiragli di apertura che, se non riescono comunque a gettare piena luce sul buio della contemporaneità – se non riescono a «darle vida»<sup>36</sup> né alla palude né al feto –, per lo meno ritornano a porre l'accento sulla necessità di una coscienza, dolorosa quanto profonda, degli angoli più nascosti di quell'oscurità, che incessantemente si riflette nelle infinite sfaccettature di

---

<sup>35</sup> S. Yurkievich, *Celebración del Modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976, p. 75.

<sup>36</sup> J. Herrera y Reissig, "Programado", cit., p. 2.

un'opera la cui ragione primaria appare preannunciata già dalla sua evoluzione materiale. Si sa bene che Herrera non riuscirà mai a vedere realizzato quel grande libro che andava progettando in maniera instancabile, *Los Peregrinos de Piedra*; libro che, come il titolo profeticamente insinua, non può che rendere conto dell'evidenza di un percorso perennemente *in fieri*, di un pellegrinaggio che è allo stesso tempo poetico e di pensiero, di un'opera il cui solo compito non pare essere altro che il proprio interminabile divenire, il proprio diventare continuamente *altro*.

Quando Herrera, nell'ottobre del 1901, dà forma al progetto del suo *Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer*<sup>37</sup>, che resterà comunque inedito fino a tempi recenti<sup>38</sup>, la scissione definitiva fra le due maschere della modernità si era già ampiamente consumata nella cultura uruguaiana, tanto da far apparire quel testo come una retrocessione sostanziale, un «contrapunto»<sup>39</sup>, rispetto alla svolta che, all'interno della civiltà borghese, era stata determinata dall'insorgenza di uno spiritualismo pienamente concorde con le direzioni del Modernismo continentale e già in aperto antagonismo con le ultime derive del pensiero positivista. Se la base filosofica del *Tratado*, per altro del tutto superficiale, come ha dimostrato l'analisi di Aldo Mazzucchelli<sup>40</sup>, è costituita appunto dalla psicologia sociale spenceriana, le ragioni di quel progetto vanno ritrovate invece in un disorientamento personale che è l'immediato riflesso di un decentramento attuato su tutti i livelli della cultura e che coinvolge in quel

<sup>37</sup> Per la cronologia di stesura del trattato si rimanda al lavoro di A. Mazzucchelli, "Estudio preliminar", in J. Herrera y Reissig, *Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer*, Montevideo, Taurus, 2006, pp. 88-100.

<sup>38</sup> La prima e unica edizione integrale del *Tratado* si deve al lavoro di Aldo Mazzucchelli *Julio Herrera y Reissig's treatise on the imbecility of the country, according to the system of herbert spencer [tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer] : an unknown source for the discussion on the intellectual self-image of Latin America; followed by an appendix including the first annotated \*transcription of the original manuscript*, Tesi di dottorato, Università di Stanford, 2007.

<sup>39</sup> Così definisce la prosa herreriana, in opposizione all'estetica modernista, Gwen Kirkpatrick, "La prosa polémica de Julio Herrera y Reissig", in *Revista Nacional*, n. 238, ciclo V, Anno I, settembre 1992, p. 113.

<sup>40</sup> «Que Herrera haya leído extensamente a Spencer es cosa muy dudosa. Julio Herrera y Reissig demuestra conocer de Spencer tan solo algunos capítulos de uno de sus libros, los *Principios de Sociología*. Elabora los quinientos folios de su *Tratado de la imbecilidad del país...* y los ensayos adyacentes sobre la base de la lectura de los capítulos III al VIII, y especialmente el VI ("El hombre primitivo-emocional") y el VII ("El hombre primitivo-intelectual") del tomo I, de los *Principios de Sociología* de Herbert Spencer. Como sus citas lo demuestran, los lee en la traducción de Eduardo Cazorla, publicada por Saturnio Calleja en Madrid en 1883. Esos pocos capítulos de una obra que se extiende en dos gruesos tomos son la referencia spenceriana básica del *Tratado...*, que, luego de un estudio etnológico, organiza a su vez su "Psicofisiología" en dos grandes áreas, la primera dedicada a los "Caracteres emocionales", y la segunda a los "Caracteres intelectuales" de los uruguayos, siguiendo en ello puntualmente el orden de los citados capítulos spencerianos» (A. Mazzucchelli, "Nueve provocaciones críticas para leer el «Tratado de la imbecilidad del país»"; <http://www.cervantesvirtual.com/obra/nueve-provocaciones-criticas-para-leer-el-tratado-de-la-imbecilidad-del-pais/>; última consultazione: 04/01/2014).

periodo la società in cui Herrera si trova ad agire<sup>41</sup>. Coglie il fulcro centrale della situazione Abril Trigo, quando attesta in che modo il *Tratado*, frutto individuale di chi si percepisce come «atrapado entre dos tiempos que son también dos mundos», costituisca, in sostanza, la reazione di fronte a ciò che doveva apparire agli occhi di Herrera come una «modernidad deforme» e verso la quale il giovane poeta si scaglia, con la finalità precisa di «inventar su modernidad personal»<sup>42</sup>. Sotto questa ottica – considerandolo, cioè, come il prodotto di un percorso che ricerca nell’informità moderna il sentiero della modernità sognata – il *Tratado* sembra prefigurare la ricerca di uno spazio *altro*, di un’esperienza di osservazione che non si vuole più circoscritta entro gli opprimenti perimetri delle maschere. Tutto ciò può apparire paradossale, considerando la rigida, strumentale e ideologica aderenza alla «fórmula conciliatoria de Spencer»<sup>43</sup>, ma così non è. Questo per due motivi principali, che sono, da una parte un atteggiamento ideologico-politico che Julio Herrera y Reissig, come personaggio pubblico, adotta fin dagli albori del nuovo secolo e, dall’altro, una posizione estetica che, in aperta contraddizione con l’intenzione scientifica del testo permea ogni pagina di quello scritto.

Quando Idea Vilariño riflette sull’immagine pubblica del fondatore di *La Torre de los Panoramas*, è proprio quell’immagine artefatta che Herrera y Reissig si costruisce come strumento di resistenza alla quotidianità montevideana che risalta, ben oltre la posa da *dandy* che Herrera ostenta, come in occasione dell’intervista rilasciata a Juan José Soiza Reilly e apparsa nella rivista *Caras y Carretas* il 19 gennaio 1907 (fig. 10). Se l’immagine che Herrera y Reissig consegna di sé alla società montevideana è quella di un poeta che vive «*out of the world*», quella di un «nefelibata, un ignorante de la realidad y del país en que vivía, que no tomó parte ni partido», la portata reale dell’atteggiamento herreriano è del tutto differente: «no fue así: conoció, tomó partido» – conferma Vilariño – «y el más difícil. Es más, lo tomó en circunstancias nacionales y familiares que lo hacían casi imposible para alguien en su situación. Y lo hizo públicamente, cerrándose puertas y posibilidades»<sup>44</sup>. È nella sezione d’apertura del suo *Epílogo wagneriano a «La política de fusión»*, inaugurato con un’epigrafe dallo

<sup>41</sup> Su questo punto si veda il lavoro di Hugo Achugar, *Poesía y sociedad (Uruguay, 1880-1911)*, Montevideo, ARCA, 1984, pp. 212 e ss.

<sup>42</sup> A. Trigo, “Una olvidada página sociológica de Julio Herrera y Reissig”, in *Hispanic Review*, vol. 59, n. 1, 1991, (pp. 25-36), p. 27.

<sup>43</sup> Così definisce la diffusione del positivismo spenceriano agli inizi del XX secolo Pedro Henríquez Ureña, “El positivismo independiente”, in *Ensayos*, Madrid, ALLCA XX, p. 48.

<sup>44</sup> I. Vilariño, “Prólogo”, in J. Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. XI. Vilariño si riferisce qui alla complessa situazione personale che Herrera y Reissig viveva sul finire del XIX secolo e l’inizio del Novecento. Su questo argomento ha scritto abbondantemente Aldo Mazzucchelli nel suo *La mejor de las fieras humanas*, cit.



*Zarathustra* nietzschiano e che contiene i prolegomeni critici al contemporaneo *Tratado de la imbecilidad del país*, dove Herrera, più che in ogni altro luogo, precisa la natura di ciò che potrebbe definirsi nei termini di un isolamento attivo dalla società – politica e civile – uruguaiana, da quella che, nelle sue parole, è una «política de triquitraque, de sortilegios, de divisas de muecas arqueológicas, de vicios inveterados»<sup>45</sup>. Che la *divisa* richiami in maniera diretta il concetto di maschera è del tutto certo. Ma è in un passaggio di poco precedente a quest'ultimo dove riappare, in una nuova declinazione, quello stesso concetto di fondo che si è rintracciato nella coppia emblematica del feto e della palude. Questa volta, a sovrapporsi simbolicamente all'immagine della desiderata modernità è però l'essenza stessa della soggettività, a cui si tratta, parimenti, di restituire la vita:

Entre tanta patrañería polvorosa y tanto revoltijo fósil, entre todo lo que los sepultureros de la tragicómica historia de nuestro manicomio público han sacado a relucir en extenuadas exposiciones de cinematógrafo memorial, con una forma cloroformizante, nada en estos últimos tiempos ha tenido la honra de resucitar el Lázaro que llevo adentro<sup>46</sup>.

Si ricordi che l'*Epílogo* esce fra le pagine di *La Vida Moderna* nel settembre del 1902, quando, cioè, l'*Ariel* di Rodó aveva già compiuto i due anni della pubblicazione e il superamento del positivismo, nell'accademia e fra la classe intellettuale, era già ampiamente compiuto. Herrera y Reissig, già agli inizi del XX secolo, percepisce l'insufficienza della modernizzazione: *nada* – né il ripararsi entro i limiti consolatori del canonico positivismo, né il ripiegare verso l'idealismo modernista – riesce a riportare alla vita lo spirito e il pensiero di chi si sente, inesorabilmente, escluso dalla storia. Da qui l'isolamento che, in un tentativo di emancipazione radicale, tende a inaugurare una dimensione del tutto nuova, la quale, alle rigide linee che delimitano i mascheramenti dell'epoca moderna, oppone una zona aerea, i cui spazi tendono alla dilatazione piuttosto che alla compressione; è l'affermazione di uno spazio che possa risultare, infine, alieno alla claustrofobica società dei travestimenti: «he tomado mucha altura; viajo en mi globo de iconoclasta pasivo por hemisferios más amplios»<sup>47</sup>.

In una delle sue conferenze tenute all'*Ateneo de la Juventud* di Città del Messico, Antonio Caso presenta la figura di Friedrich Nietzsche individuandovi una «protesta inquietante contra la civilización contemporánea», la «reacción contra los valores morales admitidos, y las ideas directrices consagradas». In un *crescendo* di

---

<sup>45</sup> J. Herrera y Reissig, "Epílogo wagneriano a «La política de fusión» con surtidos de psicología sobre el imperio de Zapicán", in *Prosa*, p. 91.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 90.

ambiguità, l'opera del filosofo tedesco è, nell'opinione di Caso, la «negación de las afirmaciones más rotundas» e la «afirmación de las más categóricas negaciones», il segno di uno spirito «capaz de todas las vacilaciones, de todas las paradojas y todas las excelsitudes»<sup>48</sup>. La figura dell'autore dello *Zarathustra* è l'immagine stessa di un'estraneità, il risultato di una personalità che si percepisce del tutto aliena al senso comune. Da qui l'ambivalenza costitutiva del pensiero di Nietzsche, che Caso enfatizza come il luogo in cui la contraddizione risulta essere il primo necessario passo verso la demolizione della *doxa*. Un simile disorientamento segna, già dalle battute iniziali, la riflessione che Herrera y Reissig intraprende nel suo *Tratado*: «al comienzo de este trabajo me hallo así como desorientado, en una encrucijada de incoherencias, no sabiendo qué surge de los hechos y las contradicciones de los uruguayos»<sup>49</sup>. Ma un medesimo disorientamento, una stessa contraddittorietà, si rispecchia, inoltre, sotto il punto di vista delle scelte stilistiche che Julio Herrera adotta nella stesura del testo. La rigida strumentazione concettuale positivista, infatti, non costituisce altro che una metà dell'imponente scritto, la cui forma non si completa se non a patto di contemplare «el carácter irónico, barroco y excesivo de cada página», di quella «música textual que repetidamente toma control de su tratado»<sup>50</sup>. Se, come continua ad annotare Mazzucchelli, il trattato è «antipositivista (en tanto modernista, que lo es por su esteticismo verbal) y positivista (por su formato, referencias y estructura)»<sup>51</sup>, non è sufficiente però riconoscere in questa alternanza il semplice e pacifico riflesso di una situazione culturale generale nella quale viene a situarsi la genesi del testo. Nel *Tratado de la imbecilidad del país* i due estremi, positivismo e Modernismo, non sono mai asetticamente incorporati al tessuto testuale ma vengono piuttosto richiamati nell'organismo verbale per prendere parte a un movimento complesso e dinamico nel quale l'intensità degli scambi a cui i due regimi sono sottoposti implica sempre e comunque una loro destabilizzazione, la loro destrutturazione e, quindi, in conseguenza, il collasso della categorica separazione che da sola ne determinava fin dal principio l'esistenza e che giustificava il parallelismo e l'antagonismo di entrambi quei discorsi culturali.

Seguendo la suggestione spenceriana per cui lo sviluppo civile è condizionato alla base dall'ambiente in cui quello si evolve («creo que se debe atribuir a la naturaleza

---

<sup>48</sup> A. Caso, "Nietzsche. Su espíritu y su obra", in F. Curiel Defossé (ed.), *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Messico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 231.

<sup>49</sup> J. Herrera y Reissig, *Tratado*, p. 108.

<sup>50</sup> A. Mazzucchelli, "Nueve provocaciones críticas", cit.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

infame de su medio ambiente la ignominia de sus rasgos primitivos»<sup>52</sup>, si legge a proposito della psicologia degli uruguaiani), non stupisce che uno dei bersagli favoriti di Herrera, fra queste pagine, risulti essere proprio la città di Montevideo, habitat naturale di quella «tribu sedimentaria de las de menos categoría»<sup>53</sup> che sono gli abitanti della capitale di un paese che non si stenta a definire, passando a considerarne il gusto estetico, come «el país de más abominable mal gusto, de un mal gusto casi genial, digno de ser premiado»<sup>54</sup>. Tale situazione è il risultato tangibile di una modernizzazione che nasce già deforme – che poi questo sia causato, a parere di Herrera y Reissig, da determinate condizioni ambientali rientra, nell’impianto teorico del testo, fra le premesse di uno schema concettuale prestabilito fin dall’inizio – e la città di Montevideo diviene il paradigma architettonico che consegna l’inderogabile evidenza del teatro delle maschere su cui si sostenta l’epoca moderna. Montevideo, che negli anni fra il 1870 e il 1900 aveva indirizzato la propria edilizia verso quell’«eclecticismo historicista» che vedeva proliferare una quantità impressionante di copie degli edifici delle grandi metropoli europee<sup>55</sup>, appare alla vista dell’autore come «una verdadera inmoralidad de ladrillo»<sup>56</sup>. Superata pienamente la dicotomia fra città e provincia, speculare a quell’altra, di ordine morale, che, primo fra tutti in Sarmiento, vedeva opporsi la civiltà e la barbarie<sup>57</sup>, la metropoli diviene in Herrera la realizzazione più compiuta di un degrado che è al tempo stesso sociale e morale: «el Montevideo arquitectónico no es otro que el Montevideo social»<sup>58</sup>.

Nella caotica «civilización de la piedra»<sup>59</sup>, nelle molteplici facciate che la costituiscono, negli anfratti di quella sua «arquitectura hermafrodita, de monstruo bisexual, con sus vísceras góticas, o renacimiento o no se sabe qué estilo», nella sua forma «tan irregular» al cui interno è custodito «un laberinto antigeométrico, un ovillo inextricable de calles que van haciendo piruetas, zigzags, requiebros, caracoles, ondulaciones de lombriz, gambetas de avestruz y toda clase de cabriolas macábricas»<sup>60</sup>, ciò che è incessantemente esposto alla vista dell’osservatore è la varietà dei travestimenti con cui la modernizzazione ricopre il proprio corpo deformato e

---

<sup>52</sup> J. Herrera y Reissig, *Tratado*, cit., p. 110.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 384.

<sup>55</sup> Si veda, a questo proposito, lo scritto di Julio César Abella Trías, “Arquitectura y urbanismo”, in *Cuadernos de Marcha*, n. 22, febbraio 1969, p. 79.

<sup>56</sup> J. Herrera y Reissig, *Tratado*, cit., p. 384.

<sup>57</sup> Cfr. D. F. Sarmiento, *Facundo*, Caracas, Ayacucho, 1993.

<sup>58</sup> J. Herrera y Reissig, *Tratado*, cit., p. 388.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 382.

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 384-385.

incompiuto, attraverso cui il moderno cela l'assenza centrale che lo costituisce come un puro stato d'imperfezione. Lo scontro frontale fra le due facce della modernizzazione che Herrera y Reissig progetta e intraprende fra le pagine del suo *Tratado*, prende corpo eccezionalmente, solo poche righe dopo, nella terrificante fantasmagoria di una Montevideo organica e mostruosa:

La descoyuntada ciudad de Montevideo me da la idea desagradable de un aparato intestinal, de un abdomen quebrado y lleno de irregularidades y de agujeros, de tumores y depresiones. Es una infamia municipal, una monstruosidad de los hombres de este país, la verdadera obra humana del Uruguay, no menos mala que esa obra de cachivache que nos ha dado la Naturaleza<sup>61</sup>.

L'intertesto della filosofia spenceriana continua ad agire fortemente anche in quest'ultimo passaggio citato, in particolare nella sua parte conclusiva, riannodando in una relazione simbiotica di interdipendenza le dimensioni naturale e culturale. Ma l'operazione herreriana esibisce qui, forse meglio che in molti altri punti del trattato, l'intersezione in cui Modernismo e positivismo sono richiamati a reagire l'uno sull'altro e, dunque, a spezzarsi, frantumandosi a vicenda fra le trame di un discorso che li accoglie entrambi solo per spingere ognuno verso la propria opposta esasperazione. Analogamente a quanto precisato da Walter Benjamin riguardo al primo «arcano» dell'epoca moderna, che è il «volto mitico della città come labirinto»<sup>62</sup>, la figura intestinale, digerente, evocata da Herrera, che in tutto assomiglia a quei meandri metropolitani che Benjamin vede riflessi in ogni verso della poesia di Baudelaire, importa non tanto per la sua organizzazione esteriore, quanto piuttosto per ciò che a quell'imponente artefatto viene a corrispondere nel regno dell'immaginario: «decisiva è», infatti, «l'immagine delle forze mortali che esso incarna e rappresenta»<sup>63</sup>. Da questa stessa posizione deriva l'idea della città come tunnel digerente che minaccia insistentemente di inghiottire l'io nel magma gastrico della modernizzazione; ed è in questo medesimo punto dove si rende necessario tornare a leggere l'immagine del feto, come una creatura che è continuamente minacciata nel proprio sviluppo, prima ancora di essere emersa sulla superficie della vita. L'osservazione scientifica e il discorso che ne deriva, che, secondo Althusser è «per definizione un discorso senza soggetto»<sup>64</sup> si apre, senza mai però essere messo definitivamente da parte, all'intromissione dell'io, alla rielaborazione immaginativa, alla divagazione estetica, inaugurando uno spazio discorsivo ibrido, capace di destabilizzare il discorso duale della modernizzazione

---

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 385.

<sup>62</sup> W. Benjamin, "Parco centrale", in *Angelus Novus*, cit., p. 142.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> L. Althusser, *Positions*, Paris, Éditions Sociales, 1976, p. 123.

«desde dentro de la propia racionalidad que instaure esa modernidad»<sup>65</sup>.

La contraddizione che la prosa herreriana presenta è lontana, qui come altrove nella produzione di quei primi anni del Novecento, dal trovare un'adeguata risoluzione. Non si deve però dimenticare che, parallelamente, il giovane poeta sta già producendo alcuni dei suoi testi fondamentali, dove si rende già espressa ed evidente una preoccupazione del tutto analoga a quella che il *Tratado* ha permesso di rintracciare fino a qui. Se nel *Tratado* il problema centrale è quello di tornare a riappropriarsi criticamente del magma discorsivo della modernizzazione, senza però soccombere passivamente all'uso dell'una o dell'altra direzione che quella prende, si deve rammentare che nelle poesie che inaugurano la tappa creativa novecentesca – *El Hada Manzana* e *Las Pascuas del Tiempo*, in particolare – è presente, sullo sfondo di quei discorsi, un'intenzione del tutto simile. I perimetri discorsivi che racchiudono la modernità e che collassano nella dinamica architettura verbale della prosa polemica dell'Herrera y Reissig psicologo sociale, all'interno dei testi poetici sono trasfigurati in un perimetro ulteriore che è, questa volta, quello sintetico e onnicomprensivo della storia stessa e del tempo, articolato nelle sue evoluzioni apparenti, con il suo fittizio progresso, e che viene lì riconosciuto come il motore primario da cui si genera quel movimento che darà i natali a un presente per forza di cose sfigurato, come emerge ossessivamente negli interventi di più chiara matrice sociologica di Herrera. La concezione romantica del presente come caduta ritorna ad acquisire tutto il peso dell'attualità ma i procedimenti di un idealismo esasperato che erano propri dei romantici così come degli attuali modernisti sono costretti ad abbandonare la forza redentrice di cui erano investiti.

L'epoca delle maschere è il monumento bifronte che l'attualità erige per esorcizzare il sogno sempre frustrato di una modernità irraggiungibile. Herrera y Reissig attinge pienamente, nel pronunciare il suo discorso, da quei travestimenti – dai discorsi culturali condivisi da questa o da quest'altra fazione, in una proliferazione a catena delle simulazioni –, e ogni lettura del *Tratado de la imbecilidad del país* non dovrebbe prescindere dal considerare questo atteggiamento essenziale. Sotto le spoglie di un discorso che vuole farsi credere scientifico, e che si dichiara tale nella sua diligente quanto superficiale sottomissione a un sistema ermeneutico compatto, si cela però un'azione in tutto e per tutto più complessa. Là dove l'argomentazione viene costantemente a contraddire i propri presupposti, l'azione herreriana esibisce in pieno la sua pregnanza e la sua attualità. La ricerca che il *Tratado de la imbecilidad del país* propone rischia, tuttavia, senza dubbio, di circoscrivere la propria esperienza entro i

---

<sup>65</sup> A. Mazzucchelli, "Nueve provocaciones críticas", cit.

limiti serrati di un'aporia. Se il trattato riesce sicuramente a mettere in luce certe fondamentali dinamiche culturali, concretizzate nell'alternanza dei discorsi della modernizzazione, l'aspra critica che fra quelle pagine se ne fa non giunge oltre l'esposizione aperta dell'artificialità di quegli stessi discorsi. L'invettiva herreriana assume la forma particolarissima di un'ironia che agisce sempre secondo la forma della fedeltà. In essa, gli oggetti dell'ironia non sono rovesciati dall'interno né trattati individualmente con qualsivoglia intenzione giocosa; è di tutto il *Tratado*, però, letto nel suo insieme, la natura di un gioco destrutturante che affida alla fedele ripresa del senso comune – filosofico, estetico –, attraverso l'immediata sovrapposizione degli enunciati, lo smascheramento delle deformità moderne. Nella «stilizzazione parodica delle lingue», seguendo l'analisi bachtiniana, «le lingue e gli orizzonti ideologico-sociali introdotti, benché siano usati, naturalmente, per l'attuazione rifratta delle intenzioni dell'autore, sono smascherati e distrutti come falsi, ipocriti, interessati, limitati, angustamente intellettualistici, inadeguati alla realtà»<sup>66</sup>. Esattamente nella simultaneità dei discorsi che in essa sono chiamati a sovrapporsi, a contaminarsi, ad inficiarsi l'uno con l'altro, e, insomma, a esibire simultaneamente la loro intrinseca natura di camuffamenti, lo spazio vacante della modernità sognata diviene a tratti per lo meno percepibile. Là dove tutto era chiusura, si affaccia adesso la possibilità di uno spiraglio, di una voce nuova che, già in grado di riappropriarsi dei discorsi istituzionali della modernizzazione senza sottostarvi passivamente, è messa almeno in grado di tentare la pronuncia. Una voce fra i cui suoni, a tratti, sembra aleggiare la melodia di una libertà che per molti aspetti coincide con il sogno dei moderni. Come se la modernità sognata – sia concesso qui di parafrasare ciò che Émile Benveniste dice a proposito del discorso della storia e che si dovrà intendere, propriamente, come il discorso di una *storia a venire*<sup>67</sup> – potesse presentarsi da sola, nel semplice atto di smascherare i trucchi che ne ricoprono la mancanza, con il solo mezzo della propria inconfondibile voce, senza che nessun altro proferisca parola.

---

<sup>66</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 120.

<sup>67</sup> Il riferimento è al celebre brano in cui Benveniste avanza la distinzione, basata su una differente relazione fra parlante e linguaggio deducibile dall'impiego delle diverse forme verbali, nelle due categorie discorsive opposte di *histoire* e *récit* (cfr. É. Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français", in *Problèmes de linguistique générale* 1, cit., pp. 285-288).

## Costruire il parco

*What importance does nature have by herself? She is nothing more than an excuse for the artist to express himself... Art is the never ending search for expression of internal feelings by means of plastic form.*

GUSTAVE MOREAU

I confini della città sono, per il moderno che ricerca la modernità, i limiti del mondo intero. Ogni esperienza che sia concesso di vivere vi è irrimediabilmente circoscritta. Da qui il fatto che il moderno sia costretto a parlare le lingue di quel mondo, già che ogni sua esperienza vitale non può che passare dall'espressione filtrata dei codici che reggono quella dimensione. L'indagine intrapresa nel *Tratado de la imbecilidad del país* lo ha certamente dimostrato, sia nelle controverse posizioni intellettuali, sia nelle scelte stilistiche che a queste ultime vengono continuamente sovrapposte. Tuttavia è proprio questa inclusione che l'artista non può tollerare. Il perimetro della città è sempre percepito come la linea di un soffocamento. La superficie che vi è contenuta è esattamente il ponte della nave in cui Baudelaire contemplava l'albatros, maestosa creatura alla quale ogni movimento era ormai precluso. Nell'asfissia cittadina in cui il moderno si muove, questi però non si stanca mai di ricercare l'esperienza dell'esterno. Negli scritti sulla sua Montevideo natale, che è insieme madre e matrigna, Herrera y Reissig non riesce, seppur si sforzi di tenere lo sguardo fisso sulle strade, le piazze e i palazzi, a non cercare la possibilità dello sbocco, il varco percorribile di una possibile e inaspettata via di uscita. In una serie di sei brevissimi articoli racchiusi sotto il titolo *Del Bulevar* e usciti dal 13 novembre al 2 dicembre 1905 fra le pagine di *El Uruguay*, Herrera y Reissig torna a percorrere alcuni dei luoghi architettonici montevideani più rappresentativi della sua epoca. Nonostante l'aggressività del *Tratado* sembri ormai smorzata, la vista delle «lujuosas mamarracherías»<sup>68</sup> disseminate lungo le strade della città non cessa di suscitare allo sguardo di chi scrive la sensazione mortifera di una città che può facilmente ridursi

---

<sup>68</sup> J. Herrera y Reissig, "Del Bulevar [1]", in *Prosa*, p. 80.

all'immagine di quella «urna fúnebre»<sup>69</sup> che gli occhi di Herrera vedono trasfigurata nei contorni della Plaza Independencia. Tuttavia, è proprio fra gli spazi cittadini dove il moderno si illude di poter incontrare la breccia. Giungendo, nel sesto e ultimo dei suoi scritti, fino alla sommità della collina occupata dall'attuale *Parque Rodó*, in quell'epoca chiamato *Parque de los pobres*, dalla cui altezza è possibile dominare con lo sguardo la foce del Río de la Plata, l'artista si sente rapito, un improvviso senso di trascendenza gli è imposto e l'individuo è trasportato verso una dimensione fino ad allora ignota:

Yo me he sentido irradiado profundamente hasta el polo más oscuro del ser, hasta la más recóndita frontera sico-biológica, hasta las más sombrías zonas de la conciencia personal, por ese magnetismo divino de la naturaleza, tan simple y tan sutil, tan modesta y tan profunda, tan sobria y tan genial, tan ingenua y tan poderosa, contemplando el paisaje grandioso-elocuente, desde esa altura soberbia en que culmina el nuevo parque, y me he dicho, transportado de religiosidad extática, que no cabe hermosura más compleja, armonía más espiritual, palabra más honda, música más metafísica, Todo-Verso más sublime, que eso que se ve, que eso que se escucha, que eso que se sueña, desde la terraza natural de la antigua quinta de Matta. [...] Todo un inmenso pensamiento diseminado, toda una sicología simple y a la vez abstrusa<sup>70</sup>.

La natura indomata e indomabile dell'oceano – «el dios mar»<sup>71</sup> – l'apertura sconfinata del cielo, la sensazione di liberazione che scaturisce dall'osservazione della magnificenza naturale, aprono le porte verso una totalità che, pur essendo *compleja* e *abstrusa* si esprime finalmente attraverso una parola unica, una musica e un'armonia che racchiudono in sé la forza della poesia più completa: le voci confuse e dissonanti della città si eclissano di fronte al parlare compiuto, al *Todo-Verso* dell'altrove. Il futuro sognato sembra improvvisamente cristallizzarsi in questa ulteriore fantasmagoria che, nel suo essere il controcanto ideale e immediato al terrificante apparato digerente cittadino, destituisce il regno attuale delle maschere per rivelare fugacemente il volto unico, per quanto poliedrico e plurale, del futuro sognato. Il centro vuoto su cui si erige l'esperienza della città – che è come dire l'esperienza mortifera della modernizzazione – trova la sua controparte perfetta nella pienezza estatica della natura. Tuttavia, ciò che più interessa in questo passaggio herreriano, oltre all'intuizione di una *perfezione a venire*, già presentata in altri luoghi, è lo spazio fisico nel quale quell'intuizione può avere luogo. La topologia del parco, la sua ubicazione spaziale che è «opulenta en gracia de la naturaleza»<sup>72</sup>, è riconosciuta infatti come il luogo liminare che, pur essendo ancora appartenente all'ambito dell'urbano (di qui la possibilità per cui questo passaggio possa trovare spazio nella serie *Del Bulevar*), rivela la possibilità intrinseca

---

<sup>69</sup> J. Herrera y Reissig, «Del Bulevar [2]», in *Prosa*, p. 82.

<sup>70</sup> J. Herrera y Reissig, «Del Bulevar [6]», in *Prosa*, pp. 95-97.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 95.



alla modernizzazione metropolitana di piegarsi nel suo opposto. Esiste un luogo nella città, e questo è il parco, da cui il soggetto è in grado di *percepire* l'altrove, di credersi, estaticamente, lui stesso quell'altrove.

È una posizione, questa, che Herrera y Reissig condivide non solo con i suoi coetanei modernisti ma con un largo tratto della cultura occidentale. Per quanto riguarda la letteratura ispanoamericana, esistono pochi esempi capaci di eguagliare il livello di esemplarità di Rubén Darío. Già nel racconto di apertura di *Azul... – El rey burgués* – l'esperienza della natura è contrapposta simmetricamente a quella della città. Il poeta, che è colui che canta «el verbo del porvenir», trae il proprio slancio profetico proprio dall'allontanamento dalla «inspiración malsana de la ciudad»<sup>73</sup>. Tuttavia, Ángel Rama annota, in una sua lettura di quel testo, che «el Poeta de “El rey burgués” dice haber abandonado la ciudad malsana para recobrar en la selva nueva vida, pero lo dice en el palacio del burgués, confesando su incongruencia y certificando su derrota»<sup>74</sup>. La dimensione incontaminata e messianica della natura può essere dunque recuperata, sembra, solo a partire dalla sua inclusione negli schemi culturali propri della modernizzazione borghese. La poesia dariana proseguirà insistentemente, procedendo da questo punto di partenza, nella costruzione della propria *selva sagrada*, di un ambiente naturale che si offre sì «como el opuesto de la sociedad»<sup>75</sup> ma che conserva però quella contraddittorietà germinale che la vuole come prodotto del sincretismo essenziale caratteristico dell'epoca moderna. In essa, le taglienti categorie di materialismo e spiritualismo non cessano di esistere ma, anzi, non fanno altro che riproporsi con una sempre rinnovata insistenza, riconfermando ogni volta di più l'essenza stessa di quel trauma culturale che l'immagine perfetta della selva avrebbe invece dovuto contribuire a risolvere. Il giardino, che è l'oggetto culturale archetipico al quale afferisce la selva dariana, non è altro che la controparte naturale del metropolitano *intérieur*. L'ordine, la bellezza, l'intensità estetica dell'arredamento rappresentato<sup>76</sup>, non differiscono di un solo tratto dalla perfezione del bosco poetico. «Votre âme est un paysage choisi»<sup>77</sup>, dirà Verlaine nelle sue *Fêtes galantes*, esprimendo compiutamente

---

<sup>73</sup> R. Darío, “El rey burgués”, in *Azul...*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952, pp. 29-30.

<sup>74</sup> Á. Rama, “Prólogo”, in R. Darío, *Poesía*, cit., p. XXXI.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. XXXII.

<sup>76</sup> Si veda la descrizione dell'*intérieur* del *rey burgués* nello stesso racconto di Darío, già intriso di elementi naturali: «El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos. Llegaba a él por entre grupos de lilas y extensos estanques, siendo saludado por los cisnes de cuellos blancos, antes que por los lacayos estirados. Buen gusto. Subía por una escalera llena de columnas de alabastro y de esmeraldas, que tenía a los dos lados leones de mármol, como los de los tronos salomónicos. Refinamiento. A más de los cisnes, tenía una vasta pajarera, como amante de la armonía, del arrullo, del trino; y cerca de ella iba a ensanchar su espíritu [...]» (R. Darío, “El rey burgués”, cit., p. 28).

<sup>77</sup> P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Parigi, Gallimard, 1962, p. 107.

quella tensione che porta l'artista moderno a ricercare se stesso – vale a dire a perseguire la perfetta realizzazione di sé come uomo dell'avvenire – proiettando i propri sogni e le proprie speranze nella costruzione verbale dello spazio chiuso (naturale o meno, *selva sagrada* o *intérieur*, poco importa). Ciò che va rintracciato nella selva dariana è infatti, fondamentalmente, un intento edificante che svela, esattamente nel luogo del suo farsi come costruzione e artificio sia immaginario che verbale, l'ascendenza del proprio creatore. La selva è uno specchio, come precisa ancora Ángel Rama<sup>78</sup>, da essa scaturisce il riflesso che l'artista elabora di sé nei contorni protetti della propria creazione. Ma, come tale, la *selva sagrada* non può sottrarsi dall'inerente ambivalenza dell'individuo moderno. La selva è chiamata a ricoprire nuovamente la voragine centrale attorno a cui si organizza l'esperienza della modernizzazione.

In una delle sue prime poesie, composta nella prima metà del 1898<sup>79</sup>, il giovane Julio Herrera y Reissig si dimostra ancora pienamente legato a quel meccanismo culturale che spingeva incessantemente a ricercare nella creazione poetica di una natura estremamente artefatta il sogno di una modernità che non era altro, già in quegli anni, che un'immagine di maniera. Nell'avvio della strofa conclusiva del lungo componimento, la natura rappresentata è di fatto già resa indistinguibile da qualsiasi interno alla moda della civiltà *fin de siècle*:

Tiene altares lujosos la enredadera,  
Esa escala de flores de una hechicera;  
Hay tapices de trébol en las barrancas;  
Son azahares del cielo las nubes blancas,  
Y hasta las mismas sombras tienen perfume  
Como el amor secreto que nos consume;  
Las glorietas albean cual si triunfantes  
Se creyesen la alcoba de dos amantes;  
Hay palmas de victorias en cada helecho;  
Cada abierta camelia semeja un lecho [...]<sup>80</sup>.

Se i distici dodecasillabici dimostrano senza dubbio gli impacci di una versificazione ancora incerta, questi versi sono tuttavia le prove evidenti del pensiero di un'epoca. Gli oggetti naturali sono resi essenzialmente indiscernibili dagli oggetti culturali e il cosmo che la prosopopea continuamente tende ad animare («el horizonte sangra», «se estremece la tierra», «la tierra que ora», solo per citare i primi casi disponibili dall'*incipit* della poesia) altro non è se non un insieme di elementi arbitrariamente selezionati e collezionati che il soggetto può investire a piacimento dei propri contenuti mentali. Annota Litvak nel suo studio sulle relazioni fra giardino ed erotismo nella

---

<sup>78</sup> Cfr. Á. Rama, "Prólogo", cit., p. XXXIV

<sup>79</sup> La poesia in questione è "La cita", uscita in *La Razón* il 21 luglio di quello stesso anno.

<sup>80</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 484.

poesia modernista spagnola, come la «naturaleza estilizada, modelada, abstraída, convertida en pintura, vidriera o marquetería»<sup>81</sup> costituisse, nella letteratura dell'epoca, il luogo più idoneo in cui mettere in scena gli atti della vicenda amorosa. La poesia di Herrera y Reissig appena citata non fa in alcun modo eccezione e la meticolosa costruzione dell'ambiente non ha altro ruolo se non quello di accogliere in sé la catarsi della conclusiva unione degli amanti:

Que ha llegado el arcángel de mi embeleso,  
Que me ha dado sus alas dándome un beso,  
Que me ha dado su esencia de poesía  
Una boca que encierra la luz del día.  
Que florestas y cielo, nubes y nidos  
Engendraron el himno de dos latidos,  
Que el amor es la vida, y una mirada  
Desparrama la gloria de una alborada<sup>82</sup>.

L'immaginario messianico modernista, di cui il giardino-selva è certamente uno dei prodotti principali, si ricollega qui, direttamente, con l'unione amorosa, grazie a una serie di analogie tematiche: dall'alba del giorno nuovo, al senso reiterato di ascensione, fino, ovviamente, alla sintesi della pluralità.

Nell'opinione di Ángel Rama, l'ideologia traspare e filtra in continuazione fra le trame della poesia, persino in quegli elementi che più sembrerebbero distanziare quei due poli della cultura. L'ideologia è, letteralmente, «una fuerza estructurante de la obra»<sup>83</sup>, nel senso che la struttura ideologica si riflette in strutture discorsive articolate sulla base di un medesimo principio organizzativo. Un'ideologia dell'assenza, per rientrare con la riflessione nei ranghi del pensiero modernista, si replicherà in situazioni della rappresentazione che ritornino ad avere come proprio nucleo centrale un medesimo contenuto di vuoto. Non è difficile, in questo caso herreriano come in molti altri analoghi, ricondurre l'assenza amorosa – senza la quale ogni movimento erotico è precluso fin dall'inizio – con un'assenza più radicale, più essenziale, che segna storicamente la pratica artistica nel passaggio di secolo. L'assenza dell'amata sublima perfettamente l'assenza della modernità sognata e il circolo che collega l'*intérieur* con il giardino e, ancora, con la situazione amorosa, emerge da ogni lato a testimoniare di questa necessaria omologazione. È indispensabile tenere conto di tale equivalenza che, seppur stilizzata, rende l'idea della funzione basilare di un *topos* letterario, quello del giardino come teatro d'amore, e delle ragioni che costituiscono il fondamento culturale del suo diffusissimo uso estetico. Per l'artista di fine secolo, la rappresentazione della

---

<sup>81</sup> L. Litvak, *Erotismo y fin de siglo*, Barcellona, Bosch, 1979, p. 11.

<sup>82</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 484.

<sup>83</sup> Á. Rama, "Indagación de la ideología en la poesía", in *La crítica de la cultura*, cit., p. 139.

relazione amorosa diviene lo sfondo bianco sul quale proiettare lo scollamento dell'attualità con il futuro sognato. L'analisi di Roland Barthes sul discorso amoroso coglie, in questo senso, il punto centrale della questione poiché, intravedendo la struttura elementare della rappresentazione amorosa, getta le basi per operare quell'analogia fra ideologia e poesia alla quale si è fatto cenno: «nell'assenza amorosa io sono, tristemente, un'*immagine staccata*, che si secca, ingiallisce, s'accartoccia»<sup>84</sup>. È questo scollamento – che è dell'io attuale nei confronti dell'io desiderato così come dell'attualità verso la modernità sognata – che la situazione erotica si fa carico di rappresentare entro lo spazio della creazione artistica. Ma le funzioni della poesia amorosa non si fermano alla sola possibilità rappresentativa. Al contrario, l'esperienza poetica acquisisce tutta una serie, organica quanto standardizzata, di poteri apotropaici. L'assenza culturale prende le sembianze, fra i versi, dell'assenza dell'amata, ma solo per fare in modo che lo scarto della rappresentazione possa permettere in seguito l'esorcismo della situazione alla quale si riferisce. «Manipolare l'assenza», continua infatti Barthes, «significa far durare questo momento, ritardare il più a lungo possibile l'istante in cui l'altro potrebbe, dall'assenza, piombare bruscamente nella morte»<sup>85</sup>.

L'artificiale giardino modernista, tuttavia, più che consolidarsi nell'uso come il luogo verbale dove l'assenza è ossessivamente conservata in una situazione cristallizzata di stallo, per cui l'unione e la separazione resterebbero continuamente equilibrate nella forma della possibilità eventuale, opera in essa una trasfigurazione radicale. Il giardino herreriano, riassunto nei versi della ancora acerba lirica “La cita” – come del resto succede nella maggior parte dei suoi analoghi modernisti – non ha come finalità tanto quella di *manipolare l'assenza*, di renderla gestibile contemplandone, solo all'orizzonte e in potenza, la possibilità della risoluzione, quanto, piuttosto, quella di impedirne alla radice la sedimentazione. Il giardino diviene, pertanto, lo spazio dell'incontro estatico, il recipiente in cui si attua la sublimazione della dialettica erotica in un'unione di ordine duplice e che agisce fra amante e amata così come fra l'organismo ormai unico degli amanti e la natura che vi si confonde sullo sfondo. Nelle terzine conclusive di un sonetto incluso in *Los crepúsculos del jardín* dal titolo *Las manos entregadas*, Leopoldo Lugones condensa perfettamente il compito che è così affidato all'immagine del giardino:

La noche se mezcló con tus cabellos,  
tus ojos anegáronse en destellos  
de sacro amor; la brisa de las lomas

---

<sup>84</sup> R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2001, p. 35.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

te envolvió en el frescor de los lejanos  
manantiales, y todos los aromas  
de mi jardín sintetizó en tus manos<sup>86</sup>.

Da qui si rende ancora una volta esplicito e pienamente comprensibile quello sfaldamento dei nessi fra poesia e mondo al quale è già stato fatto riferimento in precedenza. Da qui, forse, deriva il limite maggiore dell'estetica modernista che porterà, negli anni successivi, al proprio collasso. Santiago Rusiñol, uno dei più grandi pittori di giardini della *Belle Époque* spagnola, riconosceva nella «tristeza de ensueño que hace palidecer el pensamiento»<sup>87</sup> la reale potenzialità poetica del parco. Nel 1898, mentre Herrera y Reissig scrive e pubblica "La cita", Rusiñol dipinge il suo *Jardín abandonado* (fig. 11). Se nella desolazione di quel parco è ancora possibile scorgere i segni di una tensione di natura amorosa, nell'insinuante convergere dei sentieri verso il centro sintetico del giardino che è occupato da una fonte che resta tuttavia secca, improduttiva, gli spazi di Rusiñol eliminano completamente la figura umana dal paesaggio. L'insinuazione erotica delle linee non lascia spazio alla possibilità del compimento; il percorso dell'unione si intravede, certamente, ma a nessuna figura è concesso di percorrere quei passi. Il desiderio, che trova indubbiamente anche qui la propria trasposizione strutturale nelle linee della rappresentazione, è destinato a riproporre incessantemente il suo enigma, rimanendo incompiuto. Mantenere a distanza l'appagamento del desiderio, allontanare continuamente il suo oggetto, equivale a stimolare in maniera incessante la ricerca della risoluzione sperata, provocare e moltiplicare l'apertura piuttosto che assecondare la chiusura artificiale. È proprio questa ricerca, questo continuo desiderare ciò che al tempo stesso si insiste a mettere a distanza, che il messianismo modernista cancella nella sua rilettura del *topos* del giardino. Se una nostalgia e una malinconia possono ancora essere rintracciate nel trionfo della pienezza estatica che, alla pari, esprimono i vari Darío, Lugones e anche il giovane Herrera y Reissig, questo si deve precisamente al fatto che si rende evidente l'impossibilità di realizzazione di alcun giardino al di fuori della rappresentazione artistica. Questo perché se ne percepisce, continuamente, la natura stilizzata e artefatta, lo sfaldamento di ogni nesso possibile fra quello e il mondo che lo aveva generato.

Herrera y Reissig si renderà pienamente conto dell'insufficienza del modello esemplificato dalla selva dariana. Se questo non traspare dalle prose di carattere più esplicitamente sociologico è perché in esse l'interesse di Herrera è soprattutto quello di

---

<sup>86</sup> L. Lugones, *Los crepúsculos del jardín*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano Editores, 1905, pp. 50.

<sup>87</sup> Citato da L. Litvak, *Erotismo y fin de siglo*, cit., p. 12. Sulla componente nostalgica del giardino si veda, inoltre, L. Litvak, "El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura", in *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, *Historia del Arte*, Vol. XIII, 2000, pp. 485-507.

riuscire a pensare una modernità fuori dai confini della modernizzazione. All'osservatore della metropoli basta, in quelle pagine, riuscire a individuare il perimetro dell'orrore e dello smarrimento per accontentarsi anche solo di immaginare la possibilità di una via d'uscita. Nelle poesie della prima fase, precedenti al 1900, d'altra parte, il manierismo romantico-modernista è ancora troppo forte per lasciar presagire qualsiasi curva di cambiamento. Sarà nelle opere poetiche successive, però, dove si renderà evidente la reale azione che Herrera y Reissig esercita su questo punto centrale della tradizione a lui contemporanea. Se l'elaborazione messianica del parco non scomparirà del tutto nella poesia più matura dello scrittore montevideano e il giardino continuerà a essere il luogo di «rituales artísticos de eróticos fervores»<sup>88</sup>, la modulazione della relazione amorosa cambierà diametralmente di segno. In un sonetto dal titolo *El jardín de Platón*, che porta la data avanzata del 1907, l'illusione continua a essere conservata. L'incontro degli amanti, accolto dallo spazio protetto del parco, culmina, anche qui, con la «maravilla ingenua» dell'abbraccio che spalanca l'accesso all'infinito<sup>89</sup>. Tutto questo, però, accade in un contesto rappresentativo del tutto differente. Il parco estatico avrà già preso, infatti, a questo punto, le forme del *parco abbandonato*.

---

<sup>88</sup> J. Herrera y Reissig, "Luna de miel", in *Poesía*, p. 76.

<sup>89</sup> Questa è la terzina conclusiva del sonetto: «Nos enlazamos, conteniendo un grito, / Y, oh, maravilla ingenua, en ese abrazo, / Nos pareció abrazar el Infinito!...» (J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 238).

## *Abbandonare il parco (malinconia)*

*Si, tu per me sei colei che distrugge tutti i sepolcri:  
salve a te, mia volontà! E soltanto dove sono  
sepolcri, sono le resurrezioni.*

FRIEDRICH WILHELM NIETZSCHE

A partire dal biennio 1902-1903, quando cioè va formandosi e definendosi, nella mente di Herrera y Reissig, il progetto del ciclo di sonetti che andranno poi raccolti sotto il titolo di *Los Parques Abandonados*, l'atteggiamento convenzionale che il poeta aveva già esibito in "La cita" sembra subire un colpo decisivo. Qualcosa in quegli anni scuote la percezione che Herrera aveva del giardino come luogo di pienezza estatica, ovvero della natura architettata intesa come lo spazio di un'apertura certa verso la compiutezza, che si offriva ancora nei termini di un percorso praticabile nella letteratura e nelle arti a lui contemporanee. Il motivo verrà sottoposto, in questo senso, a un radicale ribaltamento. Fra i confini di quello spazio protetto, di quel luogo che si sapeva con certezza un rifugio, poiché le leggi che ne controllavano l'esistenza erano di arbitrio esclusivo della mentalità creatrice che là proiettava la propria desiderata idealità, si insinua una minaccia che non sarà, da quel momento in avanti, più possibile ignorare. Per comprendere con precisione che cosa sia in gioco in questo cambiamento di direzione che la poesia di Herrera y Reissig imprime alla tradizione culturale e letteraria coeva è necessario, innanzitutto, esaminare in che maniera vadano mutando i movimenti che all'interno del perimetro del parco tradizionalmente si sviluppavano. Come cambi, detto in altre parole, l'articolazione della relazione amorosa di cui il giardino modernista era lo scenario privilegiato.

In un bellissimo passaggio di *Strada a senso unico*, Walter Benjamin intravede, nell'essenza più profonda dell'*intérieur*, il germogliare di un processo che avrebbe dovuto portare, da lì a poco, al collasso di quello spazio e della sua rappresentazione artistica. Nel brano dal titolo *Appartamento di dieci stanze lussuosamente arredate* si legge, infatti, che «l'interno borghese [...] può essere degna dimora soltanto di un cadavere»<sup>90</sup>. L'eccessiva sicurezza che l'ambiente chiuso emana in ogni suo angolo, la pacifica tranquillità che l'abitante-costruttore vi insinua a ogni sua mossa, in ogni

---

<sup>90</sup> W. Benjamin, *Strada a senso unico*, Torino, Einaudi, 2006, p. 7.

particolare che accuratamente vi aggiunge, nella sistemazione ossessiva di qualsivoglia dettaglio, rivela presto, agli occhi di Benjamin, la consistenza della maschera. Il riparo dell'*intérieur* si illumina così del bagliore artificiale di una sicurezza eccessiva, dimostrando, proprio per questo, tutta la propria inconsistenza, se solo lo si considera in relazione «alle incognite storiche e sociali dell'*extérieur*, di fronte a cui ci si barrica»<sup>91</sup>. Nella compiutezza stessa dell'ordine e della sicurezza dello spazio architettonico privato, l'autore dei *Passagen-Werk* scorge l'incontrovertibile presenza di un'angoscia, di un senso di fine e di precarietà. Se la *selva sagrada* di Rubén Darío poteva ancora essere intesa come la «emanación del corazón divino»<sup>92</sup>, il tempio stesso in cui una razionalità superiore esibiva la struttura ordinata del cosmo, dove si rendevano percepibili e comprensibili le leggi dell'«armonía del gran Todo»<sup>93</sup>, il parco abbandonato di Herrera y Reissig si accorderà, invece, a quella tonalità di angoscia profonda a cui si riferirà, solo pochi anni dopo, Walter Benjamin. Se la «bíblica paz»<sup>94</sup> dello scenario continuerà a fare sporadiche apparizioni in *Los Parques Abandonados*, suggerendo ancora, per lo meno, il ricordo di una «naturaleza dominada», di «un mundo ordenado y asequible donde pueden desarrollarse en plenitud las funciones humanas»<sup>95</sup>, come annota Ruíz Barrionuevo a proposito della lirica del montevideano, l'ambientazione perderà sempre più spesso la nitidezza dei propri tratti. Il «tilo de exánime apatía»<sup>96</sup>, i «lúgubres cortejos»<sup>97</sup> così come i «torvos carrizales»<sup>98</sup> che ne popolano gli anfratti, sono i segni materiali di un'angoscia che, traspunta al campo della parola, andrà a permeare di sé ogni aspetto del giardino. La geometria sfumerà con sempre maggiore frequenza nell'instabilità e nell'indeterminatezza di una malevola vertigine. Da qui l'incessante apertura a cui i ben delimitati confini del parco sono sottoposti, dal *viñedo* del sonetto d'apertura, fino agli spazi sempre più ampi che, in un *crescendo* di desolazione, culminano nella vasta e indefinita «heredad yerma y desnuda»<sup>99</sup> descritta in *Expiación*. Ogni pezzo che la voce colleziona nel suo ormai

---

<sup>91</sup> Il commento al passo di Benjamin si legge in G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Torino, Einaudi, 2001, p. 12.

<sup>92</sup> R. Darío, *Poesía*, cit., p. 246.

<sup>93</sup> *Ibidem*. Si veda, per un'analisi di questo aspetto della poesia di Rubén Darío il già citato lavoro di Ángel Rama («Prólogo», cit., pp. XXX-XXXIV).

<sup>94</sup> J. Herrera y Reissig, «La gota amarga», in *Poesía*, p. 74.

<sup>95</sup> C. Ruíz Barrionuevo, «La configuración de un espacio modernista (el motivo del jardín en Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig)», in G. B. de Cesare (ed.), *El Girador. Studi di Letterature Iberiche e Ibero-Americane offerti a Giuseppe Bellini*, Roma, Bulzoni Editore, 1993, p. 881.

<sup>96</sup> J. Herrera y Reissig, «El banco del suplicio», *Poesía*, p. 71.

<sup>97</sup> J. Herrera y Reissig, «La sombra dolorosa», *Poesía*, p. 75.

<sup>98</sup> J. Herrera y Reissig, «La reconciliación», *Poesía*, p. 77.

<sup>99</sup> J. Herrera y Reissig, «Expiación», *Poesía*, p. 89.



disfatto *intérieur* non sarà più che una «escuálida silueta»<sup>100</sup>, come si legge in *La fuga*, il contorno svuotato di senso di ciò che era un tempo pienezza e ordine. L'intero sonetto *La última carta* è senza dubbio esemplare di questo processo che è, al tempo stesso, di svuotamento e d'indeterminazione dell'ambiente, e che porta con sé, per necessità, un senso reiterato di instabilità, smarrimento e terrore.

Con la quietud de un síncope furtivo,  
Desangróse la tarde en la vertiente,  
Cual si la hiriera repentinamente  
Un aneurisma determinativo...

Hurló en el bosque un pájaro cautivo  
De la fascinación de una serpiente;  
Y una cabra enigmática, en la fuente,  
Describió como un signo negativo.

En su vuelo espectral de alas hurañas,  
La noche se acordó de tus pestañas...  
Y en tanto que atiplaban mi vahído

Las gracias de un billete perfumado  
Ofició la veleda del tejado  
El áspero responso de tu olvido!<sup>101</sup>

Il giardino edenico, che nel culmine dell'unione erotica veniva a sublimare l'evidenza delle corrispondenze universali, rendendo così accessibili gli schemi di un ordine cosmico trascendentale entro il quale rifugiarsi, cade fragorosamente sotto il peso della frustrazione. Se il *tu* del discorso amoroso continua ancora a essere il fulcro enunciativo attorno al quale ruota la scrittura del parco, questo centro mostra adesso soltanto l'inconsistenza di un vuoto. L'assenza e l'oblio sono le uniche tracce che l'amata lascia dietro di sé varcando i confini della morte, la quale è immediatamente esplicitata già nel secondo sonetto della raccolta, *La estrella del destino*. Con più di vent'anni di anticipo sul brano di Benjamin, Herrera y Reissig scorge il delinearsi, nel rassicurante perimetro del parco, dello spettro di una malevola e ridestata temporalità. Fare il proprio ingresso nell'*intérieur* significa, ora, esclusivamente, intraprendere una discesa labirintica attraverso uno spazio al cui centro risiede esclusivamente la tomba e il cadavere<sup>102</sup>. Il «vacilante paso»<sup>103</sup> con cui l'abitante e costruttore del parco incede verso il vuoto che ne organizza la costruzione immaginaria è il nuovo atteggiamento di

---

<sup>100</sup> J. Herrera y Reissig, "La fuga", *Poesía*, p. 88.

<sup>101</sup> J. Herrera y Reissig, "La última carta", *Poesía*, p. 84.

<sup>102</sup> Nella lirica amorosa herreriana, la centralità del cadavere sarà riconfermata più avanti, come accade, per esempio, in "Suspiros...", poesia che porta la data del 1906 e che esce, in *La Democracia*, insieme a una selezione di frammenti appartenenti alla serie di *Átomos de luz*, a dimostrazione di un progetto organico che, centrato sul motivo dell'unione erotica, Herrera andava sviluppando nel corso del primo decennio del 1900: «Suspiro de amor por una / Que pronto será ninguna» (*Poesía*, p. 223).

<sup>103</sup> *Ibidem*.

colui che scopre il tetro travestimento che l'estetica *fin de siècle* aveva apposto sul volto deformato dell'attualità. Riprendere coscienza di questo, applicarlo radicalmente agli schemi della creazione estetica, significa, in fin dei conti, riacquisire la consapevolezza che la scissione netta fra storia e poesia, per come il Modernismo l'aveva praticata, non solo è una strada non più percorribile, un vicolo cieco in cui la *modernità sognata* è condannata a essere nulla più che un miraggio, ma rivela, in più, da parte di Herrera y Reissig, il conclusivo bilancio del fallimento sostanziale di una splendida epoca letteraria. Tuttavia, cosa significa, con precisione, scrivere l'*intérieur* come *parco abbandonato*? Sfaldare il caposaldo delle corrispondenze, sostituire il cadavere all'amata, equivale nient'altro che a demolire un intero programma poetico che dell'armonia architettonica aveva fatto il proprio fulcro vitale, tarato sui canoni precisi di una sensibilità e di una cultura letterarie che si percepiscono ormai come estranee e non più percorribili. Ciò che va inteso è, dunque, quale cambiamento consegua, nella pratica artistica, allo spostamento che va dalla pienezza estatica al vuoto del lutto.

Freud definisce il lutto come «la reazione alla perdita di una persona amata o di un'astrazione che ne ha preso il posto, come la patria, la libertà, un ideale»<sup>104</sup>. Si sa che questa reazione psichica implica, per lo psicanalista, la rinuncia conclusiva all'oggetto desiderato. Freud nota, però, come l'esperienza luttuosa, in certi casi particolari, possa lasciare spazio all'insorgenza di una reazione totalmente differente: la malinconia. A definire lo spostamento malinconico contribuiscono, alla pari, una coscienza e una inconsapevolezza. Il malinconico, infatti, «sa *chi*, ma non *cosa* è andato perduto in lui»<sup>105</sup>. Se la perdita è chiaramente esposta alla luce del cosciente, se non esiste alcun dubbio sull'irreversibilità di quel processo, il malinconico tuttavia resta sospeso nel limbo di un movimento desiderante che persiste pur non conoscendo più la realtà del proprio oggetto. Da qui, secondo Freud, ciò che scaturisce è un movimento opposto e complementare all'investimento libidico e per il quale l'immagine della persona o cosa amata è proiettata sulle strutture fondamentali dell'io, fino a farla sovrapporre con una porzione significativa di quello. Il lutto che colpisce il malinconico è l'attestazione non tanto, quindi, di un'improvvisa mancanza che viene a mutilare il mondo esterno, quanto invece lo sfaldamento interno di colui che lo percepisce: «nel lutto il mondo si è impoverito e svuotato» – sostiene Freud – «nella malinconia si è impoverito e svuotato l'io stesso»<sup>106</sup>. Mentre l'elaborazione del lutto prevede dunque il distaccamento progressivo dal legame desiderante con l'oggetto amato, che si sa oramai rilegato nella

<sup>104</sup> S. Freud, "Lutto e malinconia", in *Scritti di metapsicologia (1915-1917)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 79-80.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 82.

piena inaccessibilità della morte, ciò che distingue la malinconia – che continua comunque, in maniera insistente, a desiderare la cosa come se ancora vivesse – è un processo in cui l'unica entità coinvolta è il medesimo soggetto malinconico, il quale riceve su di sé l'immagine dell'oggetto, sprofondato ormai nella distanza incolmabile della morte, e che si trova adesso sdoppiato, fratturato, conteso tra due anime fra loro irrelate, le quali sono poste reciprocamente sotto il segno ambivalente del conflitto e dell'attrazione<sup>107</sup>. Che una struttura del tutto analoga allo spostamento malinconico rintracciato da Freud agisca in profondità a modulare l'esperienza della perdita che presiede la scrittura amorosa di Herrera y Reissig lo dimostrano certi versi del "Poema violeta":

–Yo no te amo... te adoro...  
Y hasta te odio un poquito...  
[...]  
Te llaman Melancolía  
Hermana del Arpa Eólica,  
Porque eres el alma mía,  
Y mi alma es melancólica<sup>108</sup>.

Sono versi, questi, piuttosto ingenui, ma che danno conto delle basi concettuali sulle quali Herrera articolerà, in seguito, alcune delle sue opere più significative. Già in *Color de Sueño*, l'ultimo sonetto della serie di *Los Parques Abandonados* inclusa in *Los Peregrinos de Piedra*, il motivo acquisisce una notevole complessità che si ripercuote sull'andamento generale di quei versi:

Anoche vino a mí, de terciopelo;  
Sangraba fuego de su herida abierta;  
Era su palidez de pobre muerta,  
Y sus náufragos ojos sin consuelo...  
  
Sobre su mustia frente descubierta,  
Languidecía un fúnebre asfodelo,  
Y un perro aullaba, en la amplitud del hielo,  
Al doble cuerno de una luna incierta...  
  
Yacía el índice en su labio, fijo  
Como por gracia de hechicero encanto,  
Y luego que, movido por su llanto,  
  
Quién era, al fin, la interrogué, me dijo:  
–Ya ni siquiera me conoces, hijo,  
¡Si soy tu alma que ha sufrido tanto!...<sup>109</sup>

L'elaborazione della scena onirica permette la manipolazione finzionale del

---

<sup>107</sup> Cfr. S. Freud, "Lutto e malinconia", cit., p. 85.

<sup>108</sup> J. Herrera y Reissig, "Poema violeta", *Poesía*, p. 206.

<sup>109</sup> J. Herrera y Reissig, "Color de sueño", *Poesía*, p. 92.

lutto, così da riportare *in praesentia* il vuoto dell'assente. Fra i confini labili del sogno, i due protagonisti della vicenda amorosa ritornano a occupare un medesimo piano. Entrambi acquisiscono, nei limiti della fantasmagoria onirica, un identico attributo di *realtà*. Sarebbe riduttivo, tuttavia, limitarsi a considerare il sonetto come l'allucinazione di un'unione altrimenti impraticabile. Non è infatti il ritrovamento del *tu* a essere qui fondamentale – per cui l'interpretazione onirica risulterebbe più che sufficiente – quanto, piuttosto, la simultaneità della presenza dei due protagonisti che culmina significativamente nell'interazione reciproca del finale. L'indipendenza delle individualità che così si consegue ha come effetto quello di porre su un medesimo livello due agenti autonomi. La scissione del soggetto cui fa capo la proiezione dell'amata nell'io – secondo lo schema della malinconia – raggiunge, in questo senso, il proprio culmine nei due versi conclusivi della poesia dove, tramite un efficacissimo ricorso al discorso diretto, la bivalenza che colpisce l'io sulla scia della trasposizione dell'oggetto perduto nelle sue strutture intime, è proiettata teatralmente sulla scena e sublimata in dialogo. La teatralizzazione del dissidio è l'immagine compiuta della malinconia. Ciò che il malinconico costruisce è l'inarrestabile rappresentazione di questo stato, tanto che a caratterizzarlo è soprattutto il suo «assillante bisogno di comunicare»<sup>110</sup> e, si aggiungerà, di *comunicarsi*, nello stato della propria frattura. Il parco stesso – come *parco abbandonato* – non trova altra funzione se non quella, fondamentale, di accogliere in sé i movimenti e la rappresentazione della condizione particolare che ne affligge l'artefice. La bivalenza di quest'ultimo permea di sé l'intero ambiente, sotto le sembianze pluriformi della chimera, come in *Nirvana Crepuscular*:

Bajo un aire fugaz de muselina,  
 Todo se idealizaba, cual si fuera  
 El vago panorama, la divina  
 Materialización de una quimera...<sup>111</sup>

Queste ultime osservazioni costringono a ripercorrere a ritroso l'intera serie, leggendone le parti costitutive sotto una nuova luce. L'ombra della malinconia si fa adesso evidente e permea l'intera articolazione dei testi. Ciò che Freud legge come «una reale offesa o delusione inflitta dalla persona amata», che forma la base della bivalenza caratteristica del sentimento malinconico, conteso come è fra i movimenti complementari dell'attrazione e della repulsione, viene a correlarsi, nella raccolta herreriana, direttamente all'abbandono provocato dalla morte, per il quale l'amata, che

---

<sup>110</sup> S. Freud, "Lutto e malinconia", cit., p. 83.

<sup>111</sup> Il sonetto in questione fa parte della seconda serie di *Los Parques Abandonados*, inclusa dall'editore nella raccolta *Las Lunas de Oro* (J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 234).

si reputa colpevole del definitivo allontanamento, risulta perciò una «ingrata»<sup>112</sup> che ferisce, armata di una «satánica inclemencia»<sup>113</sup>, ma alla quale, però, non è possibile cessare di rivolgere il proprio desiderio. Pochi passi, come la quartina d'apertura di *Amor sádico*, la cui ambivalenza si riflette poi sull'intero componimento, rendono conto dell'oscillazione che segna lo spostamento malinconico del lutto:

Ya no te amaba, sin dejar por eso  
De amar la sombra de tu amor distante.  
Ya no te amaba, y sin embargo el beso  
De la repulsa nos unió un instante...

Agrio placer y bárbaro embeleso  
Crispó mi faz, me demudó el semblante.  
Ya no te amaba, y me turbé, no obstante,  
Como una virgen en un bosque espeso.

Y ya perdida para siempre, al verte  
Anochece en el eterno luto,  
—Mudo el amor, el corazón inerte—

Huraño, atroz, inexorable, hirsuto...  
Jamás viví como en aquella muerte,  
Nunca te amé como en aquel minuto!<sup>114</sup>

L'ambivalenza del malinconico si deve tutta, in definitiva, a una coscienza rinnovata della temporalità. Repulsione e desiderio sono, infatti, i sentimenti speculari di un'inadeguatezza storica, le facce attraverso cui sono espresse, insieme, la nostalgia del passato e il desiderio del futuro, entrambe modulate a partire dal rifiuto dell'incompiutezza tragica del presente. Il confronto con l'*intérieur* è di nuovo immediato e permette di comprendere in maniera più completa quale tipo di dialettica Herrera y Reissig inserisca fra le trame di quella struttura fino a portarla al proprio punto di rottura, di sfaldamento. L'interno organizzato dei modernisti era infatti il luogo di una sospensione decisa del fluire temporale. Il fine per il quale l'*intérieur* era

---

<sup>112</sup> J. Herrera y Reissig, "El banco del suplicio", *Poesía*, p. 71.

<sup>113</sup> Questo rapporto conflittuale nei confronti dell'amata si concretizza, in Herrera y Reissig, a partire dall'attualizzazione di un *topos* della poesia amorosa medievale, il vassallaggio, per cui il rapporto fra soggetto e oggetto d'amore è marcato dalla subordinazione del primo al secondo. Nella lirica del montevidiano, insieme a una tradizionale volontà di sottomissione, il motivo prenderà anche i caratteri estremi della violenza fisica, elemento estraneo alla tradizione trobadorica. "Decoración heráldica", sonetto aperto da un'epigrafe di Góngora, ne è certamente l'esempio più eclatante («Señora de mis pobres homenajes / débote amar aunque me ultrajes»), il sonetto si concentra tutto sugli effetti dannosi della dama sul soggetto d'amore: «Soñé que te encontrabas junto al muro / Glacial donde termina la existencia, / Paseando tu magnífica opulencia / De doloroso terciopelo obscuro. // Tu pie, decoro del marfil más puro, / Hería, con satánica inclemencia, / Las pobres almas, llenas de paciencia, / Que aun se brindaban a tu amor perjuro. // Mi dulce amor que sigue sin sosiego, / Igual que un triste corderito ciego, / La huella perfumada de tu sombra, // Buscó el suplicio de tu regio yugo, / Y bajo el raso de tu pie verdugo / Puse mi esclavo corazón de alfombra» (J. Herrera y Reissig, "Decoración heráldica", *Poesía*, p. 78).

<sup>114</sup> J. Herrera y Reissig, "Amor sádico", *Poesía*, p. 91.

progettato, se era in ultima istanza quello di conseguire un riparo dal mondo esterno nell'ambito della creazione estetica, era però anche, alla radice, un programma di rielaborazione dell'ordine temporale mirato al raggiungimento di un'acronia artefatta per la quale qualsiasi differenza – qualitativa e quantitativa – fra il passato e il futuro veniva a risolversi nell'eternità di un presente escluso da ogni cronologia e pazientemente progettato, fin nei minimi dettagli, dal proprio ideatore. Declinare lo spazio chiuso sulle orme del lutto e della deviazione malinconica significa invece, al contrario, non poter esimersi dal considerare l'effettività del divenire, del tempo, della morte. D'altra parte, la strada che la poesia intraprende a partire dagli effetti della scomparsa dell'amata sintetizza in sé, compiutamente, come si accennava, il ritorno degli spettri di Crono fra le pareti rassicuranti dell'*intérieur*. Non è certamente un caso se, in conclusione di *La sombra dolorosa*, la purezza del mondo naturale vede l'inserimento nel paesaggio idilliaco della macchina: «Manchó la soñadora transparencia / De la tarde infinita el tren lejano, / Aullando de dolor hacia la ausencia»<sup>115</sup>. Il tempo e il suo spettro, la modernizzazione storica, fanno il loro ingresso nella religiosità senza tempo del bosco sacro. Ed è proprio da questa riacquistata consapevolezza che *Los Parques Abandonados* torneranno ad affermare la possibilità e l'auspicio di una poesia del tempo, per quanto polemica e dichiaratamente antagonista, esasperando le prove che Herrera aveva già compiuto, nei primi anni del Novecento, fra i versi di *El Hada Manzana* e di *Las Pascuas del Tiempo*.

L'esperienza amorosa è sempre un'esperienza del passato. Di un passato, però, che mostra insistentemente la propria faccia di presente e che è sempre, come sostiene Magda Olivieri nel suo studio della raccolta, continuamente «actualizado por el recuerdo y la nostalgia, revivido poéticamente en los insistentes verbos en imperfecto»<sup>116</sup>. La memoria non è mai una pratica passiva, fra quei versi, ma piuttosto un processo continuo e insistito di rielaborazione, di azione. Il lutto non è mai visto come un evento determinato, uno stato il cui compimento può giungere, dalla lontananza del suo termine nel tempo, secondo modulazioni e rifrazioni diverse, al presente della voce. Il lutto è piuttosto un processo in continuo divenire, nuovamente rivissuto nell'attualità di ogni singola enunciazione. Si potrebbe dire, altrimenti, che il lutto non è tanto un *heft* quanto, piuttosto, un *atto*, la cui definizione e il cui divenire variano, di volta in volta, sulla base delle modalità di riappropriazione che di quel processo mette in pratica la voce nel luogo del linguaggio. In questo senso, a essere

---

<sup>115</sup> J. Herrera y Reissig, "La sombra dolorosa", *Poesía*, p. 75.

<sup>116</sup> M. Olivieri, "La poesía amorosa de Julio Herrera y Reissig", in *Revista de la Biblioteca Nacional*, n. 13, 1976 (pp. 71-99), p. 71.

chiamata in gioco nella poesia di *Los Parques Abandonados* non è tanto la funzione della memoria quanto piuttosto quella della *rimemorazione*, ovvero di quella proprietà esclusiva della significazione che ha accuratamente descritto Jacques Lacan<sup>117</sup>. Il tono assertivo è estraneo alla dimensione di queste poesie che sono piuttosto lo spazio, invece, di una fantasmagoria insistita la quale, a metà fra l'emersione spontanea del sogno e l'esibizione dell'artificialità della pratica di scrittura, partendo dal presupposto funebre, ribalta il carattere categorico di quell'avvenimento per aprirlo continuamente verso spazi sempre rinnovati di realizzazione. Solo partendo dal presupposto foucauldiano della morte come «il più essenziale degli accidenti del linguaggio»<sup>118</sup>, infatti, è possibile comprendere che cosa sia in gioco fra i versi dei sonetti amorosi herreriani. La scrittura che accoglie al suo centro il tempo e la morte, che ammette al tempo stesso lo scorrimento e la fine, lo fa solo perché sa che è in suo potere «trattenere la freccia»<sup>119</sup>, rovesciare il divenire non nel termine vuoto a cui è destinato, bensì in un'apertura costante che riapre il mondo alle linee di un'incessante trasformazione. Mai fuori dal tempo, quindi, ma sempre nel tempo e contro il tempo. La morte è il presupposto a partire dal quale il linguaggio dichiara la propria potenziale infinità:

Il limite della morte apre davanti al linguaggio, o piuttosto in esso, uno spazio infinito; davanti all'imminenza della morte, esso continua in una fretta estrema, ma anche ricomincia, e si racconta da se stesso, scopre il racconto del racconto e quel susseguirsi ad intreccio che potrebbe benissimo non terminare mai. Il linguaggio, sulla linea della morte, riflette su se stesso: incontra qualcosa come uno specchio; e per fermare questa morte che lo fermerà, dispone di un solo potere: quello di far nascere in sé la propria immagine in un gioco di specchi il quale, a sua volta, non ha limiti<sup>120</sup>.

Tornando a guardare in faccia la morte, la lingua della poesia riscopre, nella temporalità che la minaccia dall'interno, la possibilità della sovversione. Nell'allucinato ricordo herreriano, a vincere non è mai né la morte né il passato che essa delimita, ma il linguaggio stesso nello spazio della propria apertura. Come Heidegger intuì nella sua prima conferenza sul linguaggio, la parola *chiama* e «il chiamare avvicina ciò che chiama, [...] è appello nella lontananza, nella quale ciò che è chiamato permane come l'ancora assente»<sup>121</sup>. Nel confronto con la morte la lingua della poesia torna a evocare in presenza quel futuro mai avveratosi e dato solo nella sua virtualità che la fine materiale

---

<sup>117</sup> Cfr. J. Lacan, "L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud", in *Scritti*, Torino, Einaudi, 2002, vol. I, p. 514.

<sup>118</sup> M. Foucault, "Le langage à l'infini", in *Dits et Écrits*, cit., vol. I, p. 280 (trad. it., *Scritti letterari*, p. 75).

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 278 (trad. it., p. 73).

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 279 (trad. it., p. 74).

<sup>121</sup> M. Heidegger, "Il linguaggio", in *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 34.

delle cose continuamente impedisce di scorgere. Non c'è mai ripiegamento esclusivo verso un prima chiuso in se stesso quanto, semmai, il protendere incessante della scrittura verso un paradossale *futuro che avrebbe potuto essere*: «è proprio da *ciò che non era* che procede ciò che si ripete»<sup>122</sup>. Sotto la luce di questa affermazione di Lacan è dato di comprendere, un esempio fra gli innumerevoli disponibili, ciò che viene posto in essere nei quattordici versi di *La novicia*:

Surgiste, emperatriz de los altares,  
Esposa de tu dulce Nazareno,  
Con tu atavío, vaporoso, lleno  
De piedras, brazales y collares.

Celoso de tus júbilos albares,  
El ataúd te recogió en su seno,  
Y hubo en tu místico perfil un pleno  
Desmayo de crepúsculos lunares.

Al contemplar tu cabellera muerta,  
Avivóse en tu espíritu una incierta  
Huella de amor. Y mientras que los bronce

Se alegraban, brotar tus pupilas  
Lágrimas que ignoraron hasta entonces  
La senda en flor de tus ojeras lilas<sup>123</sup>.

La morte dell'amata non è passata sotto silenzio. Quell'avvenimento non è esorcizzato attraverso la censura della voce, quanto piuttosto esposto come controparte necessaria dell'impresa attiva che il sonetto porta a compimento. È proprio a partire dall'evidenza del cadavere e del sepolcro che all'immaginazione creativa è concesso infatti di riattualizzare l'incontro, di riaccenderne la valenza mistica, nell'ambivalente oscillazione tra il fisico e lo spirituale che la prima quartina magistralmente condensa, di ravvivare la fiamma di una *huella de amor* che apre verso gli spazi percorribili – e già, quindi, rivolti verso un futuro possibile – di quella *senda en flor* dove non è più dato di distinguere fra il corpo dell'amata e il paesaggio del giardino, che torna adesso a fiorire nel luogo del cadavere.

Rivitalizzare la memoria di ciò che è decaduto ma che ancora si desidera all'interno dei giochi realizzati nel sogno della rimemorazione significa salvare il cadavere da una seconda morte. Paul Ricoeur parla, a questo proposito, della *tristesse du fini* che segna lucidamente l'esperienza dell'erosione e che ha, come suo ultimo fine, «la perdita definitiva della memoria, la morte annunciata dei ricordi»<sup>124</sup>. La pratica della scrittura si rivolge contro l'inevitabilità di quella tristezza – ma, ancor di più, verso il

---

<sup>122</sup> J. Lacan, "Il seminario su *La lettera rubata*", in *Scritti*, cit., vol. 1, p. 40.

<sup>123</sup> J. Herrera y Reissig, "La novicia", *Poesía*, p. 80.

<sup>124</sup> P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Parigi, Éditions du Seuil, 2000, p. 570.



principio che segna il contenuto stesso di quel sentimento – manipolando il ricordo fino a sconvolgerne e a ribaltarne l'orientamento. Ciò che si sapeva esclusivamente rivolto a un passato sempre più labile, impreciso, angosciante, e che rifletteva la propria tetra oscurità nella topografia del *parco abbandonato*, è adesso piegato, manipolato, fino al punto di renderlo, invece che un termine invalicabile, un punto di inizio dal quale si diramano, sulla scia dell'allucinazione e del sogno, innumerevoli sentieri a venire. Tutto ciò si deve, nuovamente, allo spostamento malinconico che presiede al trattamento del lutto. È soltanto nel momento in cui la proiezione discussa da Freud si compie, infatti, che il meccanismo desiderante perde i propri appigli con la realtà dell'evento per essere incorporato a un processo esclusivamente immaginario. Al passato è negato ogni collegamento al mondo delle cose (è da questo iato con il *vissuto* che la memoria si capovolge in rimemorazione) e sono così poste le basi per cui quella tristezza evocata nelle parole di Ricoeur possa sganciarsi dalle briglie di un ricordo instabile, perché intimamente dipendente dalla decadenza che il tempo imprime alle cose del mondo.

Si dirà che la deriva malinconica non fa altro, nel suo continuo ripiegare l'attenzione sul soggetto della creazione, che tornare a enfatizzare quel medesimo meccanismo che reggeva l'estetica dell'*intérieur* e che appariva invariato nel motivo del giardino estatico. L'organizzazione malinconica del *parco abbandonato* è infatti strettamente dipendente dalla proiezione immaginaria di uno stato di cose, che da pretesto referenziale ed esteriore passa a segnare una condizione che è, al contrario, esclusivamente individuale. All'interno di quello spazio, ogni cosa che lì vi si ordina ha l'unica funzione di rendere conto della struttura fondamentale che organizza l'artefice della costruzione, di intavolare un processo che ha solo a che fare, adesso, con la modulazione di un linguaggio. Similmente a quanto accadeva nella scrittura dell'*intérieur*, gli oggetti del giardino esistono solo in quanto la voce che li organizza nello spazio della creazione verbale vi proietta quegli insiemi di tensioni, di impulsi, di aspirazioni che ne contraddistinguono la personalità. Questo è certamente vero, e se permette di rintracciare nel *parco malinconico* una linea genealogica che lo fa derivare dal modello della *selva sagrada* di stampo dariano, non esaurisce però le potenzialità dell'uso a cui questa forma è sottomessa da Herrera y Reissig.

Per comprendere lo scarto che l'autore di *Los Peregrinos de Piedra* introduce nel modello, e a quali stimoli generali questa forma risponda, è utile tornare alle pagine di Freud e, in particolare, a una considerazione che in *Lutto e malinconia* si fa in riferimento agli effetti che scaturiscono dalla deformazione malinconica. «La caratteristica più singolare della malinconia» – appunta Freud – «è data dalla sua tendenza a ribaltarsi in mania», un rovesciamento, questo, che trova la propria

espressione principale «nell'instaurazione di una follia ciclica»<sup>125</sup>. In che cosa consista precisamente la natura di questa *follia ciclica* che Freud individua nel procedere dell'evoluzione del malinconico è spiegato accuratamente più avanti nel corso di quel medesimo testo. La *mania* e la *malinconia*, infatti, si rivolgono antagonisticamente verso un «medesimo “complesso”» ma mentre «nella malinconia l'Io ne è stato sopraffatto [...] nella mania riesce a padroneggiarlo o a metterlo da parte»<sup>126</sup>. L'instaurazione della *follia ciclica* nel terreno proprio dell'alienazione malinconica ha tutto il valore di una ribellione e di un'emancipazione. Nello spazio sovversivo della follia il soggetto rivendica, cioè, un proprio spazio autonomo di *re-azione*: «il maniaco ci dimostra inequivocabilmente di essersi liberato dall'oggetto che lo aveva fatto soffrire, gettandosi come un affamato sul caricamento di nuovi oggetti»<sup>127</sup>.

La follia è eccessività di linguaggio, lingua accelerata, liberata. Ciclica è, in questo senso, l'ossessione dell'apertura, l'ostinata ripetizione del varco possibile, la ricercata aderenza non più al passato quanto alle linee di fuga verso un futuro continuamente desiderato. La malinconia offre il modello dello schema del ritorno di un passato agognato che tuttavia non è mai stato e che solo nel linguaggio può essere richiamato all'essere e all'avvenire. Ma la mania, di cui la follia ciclica è una delle manifestazioni, è anche la distorsione delle normali consuetudini erotiche. A tornare non è in nessun caso, infatti, la forma viva dell'amata. L'unione erotica che in *Los Parques Abandonados* è ricercata con costanza si consuma invece in una dimensione ambigua, nella quale vita e morte risultano fuse sotto il medesimo segno dell'allucinazione onirica. È sempre il cadavere a tornare e ad essere caricato di desiderio, seguendo quanto detto da Freud; l'unione sessuale si auspica sotto il segno ambiguo dell'inorganico. La produttività del discorso erotico riannoda *Eros* e *Thanatos* a doppio filo. Contro la predominanza primordiale di una sessualità autorizzata e mirata alla procreazione, «el erotismo herreroiano», secondo la giusta osservazione di Espina, «da predominancia tanto a los arrebatos voluptuosos como a su idealización»<sup>128</sup>. Il godimento perverso dell'unione con il cadavere rovescia la percezione del tempo che è adesso visto come l'elemento fondamentale da cui intraprendere la neutralizzazione di quel medesimo principio. Non potendo fuggire i poteri oppressivi della morte e del tempo, si decide, in uno slancio paradossalmente vitale, di corrergli incontro, di accelerarne narrativamente le tappe, fino a raggiungere lo scontro di *Amore e Morte*

---

<sup>125</sup> S. Freud, "Lutto e malinconia", cit., p. 89.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>128</sup> E. Espina, "El deseo a la deriva de sus formas", in J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 966.

nella realizzazione di una dimensione ulteriore che li comprenda entrambi, sanandone il dislivello cronologico e ontologico. Fra le pagine del suo *Eros e civiltà*, Herbert Marcuse riflette su questa particolare produttività che procede dalla commistione di *Todestrieb* e di erotismo e che pratica continuamente sulla superficie monolitica delle leggi lo squarcio di una libertà *in nuce*: «l'istinto di morte è distruttività non fine a se stessa, ma presente solo per liberare da una tensione. La discesa verso la morte è una fuga inconscia dal dolore e dal bisogno. È un'espressione della lotta eterna contro la sofferenza e la repressione»<sup>129</sup>.

La morte e la storia non sono eliminate dalla pratica della poesia bensì ricondotte al nucleo fondante di quella come i principi stessi sui quali alla lingua lirica è dato di articolarsi. Non solo non esiste poesia che possa non fare i conti con il tempo e con la morte – confronto, per altro, a cui i modernisti non si sono mai sottratti – ma, per Herrera y Reissig, non esiste più possibilità alcuna per la poesia se non quella di inglobare e rielaborare attivamente quei due fattori, invece di praticarne *a priori* l'esclusione. La poesia non è più l'alternativa al tempo e alla caduta, ma è, invece il tempo metabolizzato, la caduta del corpo rovesciata, manipolata, sconvolta dall'interno dei propri principi reggenti. Il progetto letterario di Herrera y Reissig insisterà su questa via e non esistono casi più eclatanti delle sue ultime due grandi poesie a illustrare lo sviluppo di questa tendenza. Si tratta di *La Torre de las Esfinges* e *Berceuse Blanca*, i cui progetti sono intrapresi parallelamente nel corso del 1909. Una lettura affiancata dei due testi mostra la realizzazione più compiuta del bifronte quadro malinconico, in tutte le sfaccettature, le bivalenze, le contraddizioni che questo comporta. In entrambe, il centro attorno al quale si articola il discorso è sempre quello del cadavere, dell'assenza e della lontananza incolmabile, modulato da un erotismo che prende ora la forma dell'amore spiritualizzato, ora le sembianze del sadismo e del dolore. Sviluppando autonomamente i due lati della malinconia, quello dell'attrazione e quello della repulsione, l'assente assumerà, in ognuna delle due poesie, i tratti prevalenti – anche se mai esclusivi – del nemico e dell'angelo<sup>130</sup>. La «Virgen» di *Berceuse Blanca*, ritratta fin dal primo verso nell'architettura del suo «amable santuario»<sup>131</sup> è direttamente speculare a quell'entità pluriforme e dai tratti mostruosi variamente nominata fra le pagine di *La Torre de las Esfinges* e che si muove in un ambiente che, animato dalle tensioni più

---

<sup>129</sup> H. Marcuse, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1968, p. 74.

<sup>130</sup> In *Berceuse Blanca* la corrispondenza dell'amata all'uno o all'altro degli emisferi della malinconia è costantemente complicato dalla sovrapposizione di immagini discordanti. Proliferano così espressioni che si formano sul tipo della «deidad ambigua» e che sono condensati nelle serie di versi bimembri già presi in considerazione nelle pagine precedenti (cfr. *supra*, «Il nome diviso», pp. 165-176).

<sup>131</sup> J. Herrera y Reissig, «Berceuse Blanca», *Poesía*, p. 182.

terrificanti del suo artefice, assume adesso i contorni vaghi dell'incubo:

En tmulo de oro vago  
Catalptico fakir,  
Se dio el tramonto a dormir  
La unción de un Nirvana vago...  
Objetivase un aciago  
Suplicio de pensamiento,  
Y como un remordimiento  
Pulula el sordo rumor  
De algn pulverizador  
De msicas de tormento<sup>132</sup>.

La bivalenza della malinconia trova nei due testi la propria pi compiuta declinazione. Ed  nuovamente la teatralizzazione delle due anime del malinconico, disseminata nei caratteri dell'amata e del paesaggio, a tenere, in quei versi, le redini della rappresentazione che la scena erotico-amorosa, di qualunque tipologia essa sia, riflette, come in uno specchio, nei poli opposti della vita e della morte. Questa messa in scena non  altro che il linguaggio divenuto teatro.

L'interdizione al ricongiungimento con l'amata e all'appagamento del desiderio del malinconico si concretizza in entrambe le poesie sotto la forma di un'impossibilit della nominazione. Le ricorrenti serie di invocazioni che caratterizzano in egual misura i due componimenti dimostrano inequivocabilmente della connotazione linguistica del divario che viene a stabilirsi entro il programma del ricongiungimento. Se in *Berceuse Blanca* l'amata  variamente definita come *Virgen*, *Lira*, *Luz*, *Vida*, e perfino *Esfinge*, tornando a gettare un ponte diretto con l'altro testo a essa coetaneo, la nominazione, sempre vaga, mutevole, instabile, non esce mai dai confini dell'invocazione al *tu* che caratterizza l'impianto linguistico di molte delle decime di *La Torre de las Esfinges*:

Clvame en tus fulgurantes  
Y fieros ojos de elipsis,  
Y bruna el Apocalipsis  
Sus msicas fulgurantes...  
Nunca! Jams! Siempre! y Antes!  
Ven, antropfaga y diestra  
Escorpiona y Clytemnestra!  
Pasa sobre mis arrobos,  
Como un huracn de lobos  
En una noche siniestra!<sup>133</sup>

Il nome del cadavere  un nome vietato. L'invocazione, incessantemente fluttuante nell'instabilit di una referenzialit mai diretta, viene a dimostrarlo in ogni articolazione della pronuncia. Il nome risulta quindi spostato, definito sulla base di

---

<sup>132</sup> *Ivi*, pp. 57-58.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 70.

attribuzioni contraddittorie, circoscritto nel vuoto germinale della metafora, articolato su continui spostamenti semantici che, mentre racchiudono il *tu* come centro stesso dell'apostrofe ne attestano, in contemporanea, la distanza e l'inaccessibilità. L'invocazione è quindi il luogo dove lo spettacolo dell'incontro fra vita e morte può avere finalmente luogo, dove il tempo è piegato alla volontà della voce. Ma l'invocazione che fonda questo particolare teatro è anche il punto di partenza da cui provare ad affrontare il divieto che si rende palese nell'inaccessibilità del nome proprio. La morte separa il cadavere, confinandolo nella sfera dell'inattingibilità, che è verbale e fisica al medesimo tempo. È necessario riconoscere nella proliferazione parossistica delle nominazioni arbitrarie un atto verbale di blasfemia che è, nella sua più intima essenza, l'atto di profanazione di un inattingibile linguistico. Come sostiene Émile Benveniste, un simile atto di linguaggio è sempre un «giuramento di oltraggio»<sup>134</sup> che, rendendo nuovamente disponibile il nome nell'orizzonte libero e moltiplicato dei significanti, sovverte il principio della separazione su cui si reggeva interamente lo iato fra la vita e la morte, su cui si articolava l'esperienza del tempo e la frattura dell'esistente che a quella conseguiva. La follia del malinconico trova così nello spazio proprio dell'articolazione linguistica il luogo proprio e compiuto di realizzazione. Nella possibilità infinita della significazione, essa incontra adesso l'apertura nel luogo della chiusura, intavolando un fascio di variate possibilità che si dipana dall'interno fino all'esterno delle maglie della legge.

La volontà di profanazione che si è osservata nell'atteggiamento linguistico della voce folle del malinconico trova il suo corrispettivo diretto in un processo che si compie interamente all'interno del programma narrativo della vicenda erotica. Ciò che in *Berceuse Blanca* può essere letto nei termini di una continua sacralizzazione della figura dell'amata – per la quale quella è evocata incessantemente come vergine, santa e addirittura divinità – altro non è se non la necessità di contemplare, preliminarmente, la separazione, la frattura, il divario che si costituiscono a delimitare la vita e la morte, l'una e l'altra delle facce del malinconico. Sarà, infatti, a partire da questa divisione, che come qualsiasi separazione è implicata necessariamente dall'ambito del sacro<sup>135</sup>, che la strategia linguistica dell'invocazione blasfema, caratterizzata dal segno opposto della dissacrazione, potrà incontrare il proprio compimento. La profanazione del corpo risulta quindi inscindibile, in ultima analisi, dalla profanazione del nome. In entrambi i casi, ciò che era proibito, perché l'autorità del tempo e della morte l'aveva confinato in una zona d'impenetrabilità, è così nuovamente reso disponibile al libero uso del linguaggio.

---

<sup>134</sup> É. Benveniste, "Blasphémie et euphémie", in *Problèmes de linguistique générale* 2, cit., p. 256.

<sup>135</sup> Si veda, a questo proposito, quanto sostenuto da G. Agamben in *Profanazioni*, cit., p. 84.

Il corpo morto dell'amata è, in sostanza, una parola morta, non più pronunciabile, inutilizzabile, così che acquisire di nuovo possesso della parola significa, necessariamente, tornare a fruire di un corpo altrimenti inavvicinabile. Sotto la specularità di corpo e nome devono essere lette entrambe le sezioni conclusive delle due ultime poesie herreriane:

Por tu amable y circumspecta  
Perfidia y tu desparpajo,  
Hielo mi cuello en el tajo  
De tu traición circumspecta...  
Y juro, por la selecta  
Ciencia de tus artimañas,  
Que ira con risas hurañas  
Hacia tu esplín cuando muera,  
Mi galante calavera  
A morderte las entrañas!<sup>136</sup>

Duerme, que cuando duermas la eterna y la macabra,  
La insensible y la única embriaguez que no alegra,  
Y sea tu himeneo la Esfinge sin palabra,  
Y el ataúd el talamo de nuestra boda negra,

Con llantos y suspiros mi alma ante tu fosa,  
Daré calor y vida para tu carne yerta,  
Y con sus dedos fragiles de marfil y de rosa  
Desflorará tus ojos sonámbulos de muerta!...<sup>137</sup>

L'omologabilità della dissacrazione del nome e della profanazione del cadavere è il segno tangibile di una proposta poetica del tutto nuova che germoglia negli spazi disfatti del parco herreriano. Là dove l'atto di necrofilia è reso praticabile, nel punto in cui l'unione sessuale può cioè realizzarsi negli spazi di un futuro programmato e contro ogni ordine fisico e morale convenzionali, la scrittura è posta in una rinnovata condizione di possibilità. La manipolazione che Herrera y Reissig porta a compimento sulla superficie del motivo tradizionale del parco suggerisce di rivedere la prospettiva con cui l'artista, agli albori del XX secolo, entra in relazione con la propria pratica e il proprio tempo, nell'intricata relazione che lega entrambi quegli elementi in maniera indissolubile. Ripercorrendo a ritroso l'allegoria che ha condotto a osservare nell'*intérieur* una delle immagini – con tutta probabilità la più esemplare – in cui l'epoca della modernizzazione rappresentava se stessa, si dirà che la malinconia è l'atteggiamento di colui che sa perfettamente che non è più possibile sottrarsi alla pressione della storia, di colui che sa che non esiste alcuna poesia possibile fuori dal

---

<sup>136</sup> J. Herrera y Reissig, "La Torre de las Esfinges", in *Poesía*, p. 70.

<sup>137</sup> J. Herrera y Reissig, "Berceuse Blanca", in *Poesía*, p. 189.

mondo e dal suo tempo. L'*Ananké*, uno fra i molti nomi che si attribuiscono all'oggetto desiderato fra i versi di *La Torre de las Esfinges* e che per Freud designa la «credenza nella necessità interna della morte»<sup>138</sup>, è il perno di una scrittura che assume il tempo come un suo presupposto essenziale, un punto di partenza positivo e irrinunciabile. La letteratura, già emancipata dalle forme opposte generate da un medesimo mito, quello della modernizzazione<sup>139</sup>, liberata dall'oppressione delle maschere della risoluzione messianica così come da quelle della sacralizzazione indiscriminata di un progresso storico e materiale angosciante quanto fittizio, torna a pensarsi, ora, nell'atto della propria emancipazione, riprendendo a percorrere i sentieri di un desiderio, che è il sogno di una *modernità a venire*, mai raggiunta ma della quale si ricercano incessantemente la forma e la definizione. La possibilità di rifiutare il tempo della modernizzazione è quindi riusata categoricamente. Tutto ciò che è possibile fare è agire dall'interno di tale situazione, ridisponendo dei segni che a essa sono correlati. La malinconia erotica herreriana svilupperà sul versante della poesia lirica, in questo senso, una posizione già suggerita dal *Tratado de la imbecilidad del país*, riprendendo i codici-maschera della modernizzazione borghese per ricercarne lo scontro, la commistione, la deflagrazione reciproca. Non deve stupire, sotto questo punto di vista, se alla sacralizzazione dell'amata in *Berceuse Blanca*, con tutta le serie lessicali d'impronta idealistico-religiosa che le sono correlate (dal lusso delle decorazioni all'esotismo modernista, dalla terminologia sacra al misticismo più eccessivo) si affianca, nel testo di *La Torre de las Esfinges*, la proliferazione di zone semantiche opposte di pertinenza scientifica, il cui spazio d'azione varia dalla psicologia alla fisiologia, sotto il medesimo segno di una sociologia della degenerazione pienamente diffusa in quell'epoca fra gli strati dell'*élite* culturale di più marcata ascendenza positivista<sup>140</sup>. Nel programma del malinconico la *mano de santa*, immagine compiuta di una fisicità perfetta, immediatamente contigua con una pura ed eterea idealità, deve, per forza di cose, scontrarsi con il proprio opposto e fare i conti con la rovina del corpo, con la *caries*, la *uremia*, il *carcoma*.

---

<sup>138</sup> S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 199.

<sup>139</sup> La dicotomia sulla quale ci si è già soffermati in precedenza, quella determinata dalle categorie di *positivismo* e *idealismo*, rientra senza dubbio nell'azione propria del mito che, secondo Roland Barthes, ha come funzione essenziale quella di trasformare un senso in una forma (cfr. *Mythologies*, cit., p. 217 e ss.). La mitizzazione dell'epoca moderna, del suo senso più profondo ed essenzialmente storico (*ivi*, p. 224), è sublimata nello scontro, che assume tratti altrettanto mitici, di quelle due rappresentazioni dello spirito attuanti in quell'epoca.

<sup>140</sup> La sedimentazione di un tale pensiero scorre parallela alla grande diffusione, anche nel continente americano, dei lavori di Max Nordau e, in particolare, del suo *Degenerazione* (1892), dove il sociologo ungherese porta avanti un'aspra critica dell'*arte degenerata* della modernizzazione assieme al suo correlativo più diretto dell'urbanizzazione industriale con gli effetti sulla fisiologia e la psicologia umana che esso comporta (cfr. *Degenerazione*, Torino, Fratelli Bocca, 1923).

Nello scontro sempre ravvivato, piuttosto che nella risoluzione unitaria e definitiva, si fa possibile definire la scrittura che prende corpo negli spazi del *parco malinconico*. Sotto l'egida del lutto e della sua rielaborazione viene ad attivarsi un procedimento che rovescia il recupero dell'origine perduta, segno inconfondibile dell'estetica modernista, nell'aspetto multiforme di un presente in costruzione. La voce, ormai lontana dall'utopia estetica di una regressione redentrice, affidata come era all'ordine del parco o dell'*intérieur*, intraprende adesso un compito del tutto differente. Lontano dalla rigida organizzazione del linguaggio, dall'orchestrazione melodiosa dei simboli e degli oggetti, procede piuttosto verso lo scardinamento di ogni rete verbale. Ciò significa liberare l'azione dei significanti al di là della chiusura idealizzata del simbolo, moltiplicare i segni invece di ricostruire il centro di un'analogia impossibile. Al di là di un segno artistico che, secondo la lettura che Todorov fa del simbolo romantico, «risolve tutte le opposizioni»<sup>141</sup>, la scrittura della malinconia libera nella simultaneità la varietà del differente. Gli ultimi versi scritti da Herrera y Reissig consegnano lo sviluppo naturale di quella dialettica dell'istante che era già contenuta sotto la forma della possibilità sia nell'androgenia nominativa di *El Hada Manzana*, sia nella manipolazione della temporalità proposta fra le pagine di *Las Pascuas del Tiempo*. Sarà seguendo un simile percorso che alla poesia sarà concesso di ritornare in contatto con quel mondo caotico, plurale e che mai si lascia ridurre all'unità che è l'epoca della modernizzazione, organismo culturale che il Modernismo pareva aver lasciato, nello slancio della protesta più radicale, volontariamente indietro, apportandone l'esclusione, per quanto possibile, dall'ambito protetto della pagina scritta; e sarà a partire da questo rinnovato contatto con la storia che l'arte della parola saprà assumere su di sé il compito dell'apertura e del rinnovamento.

---

<sup>141</sup> T. Todorov, *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 2008, p. 240.



### *(L')aura / ojeras*

Scorrendo le fittissime pagine manoscritte attraverso cui si articolano le diverse fasi di stesura di *Berceuse Blanca*, è immediato rendersi conto del lavoro ostinato di selezione, pulitura e riordinamento a cui Herrera y Reissig sottoponeva ogni suo testo. Pur condividendo un nucleo centrale comune, le quattro versioni preliminari che precedono il testo a noi noto, fissato nell'edizione Bertani, presentano ogni sorta di modifica, a partire dalle più variate alternative lessicali fino a interventi che interessano l'ordinamento strofico del componimento. Un particolare, tuttavia, attrae l'attenzione dell'osservatore scrupoloso e che sia in possesso delle basilari conoscenze di quella poesia. In nessuna delle quattro versioni – se si fa eccezione per la terza redazione, sicuramente parziale e consistentemente ridotta rispetto alle altre, in cui la sezione che ci si accinge a considerare nemmeno figura – la mano dell'autore esita in correzioni sul sintagma «ojeras otoñales». L'espressione, che come di consueto in Herrera indugia sul limite fra l'organico e l'inorganico, fra l'umano e l'oggettuale, e che appare due volte nella versione conclusiva della poesia<sup>142</sup>, è sostanzialmente analoga a un'altra che, in quello stesso periodo, entra a far parte della coppia di versi conclusivi della terza strofa di *La Torre de las Esfinges*: «Interjecciones de ausencias / Y ojeras de ritornelo»<sup>143</sup>. Anche in questo caso, le varianti manoscritte non riportano alcuna modifica dell'espressione all'interno delle successive fasi di stesura. Sia nel caso di *Berceuse Blanca* che in quello delle decime della *Tertulia Lunática*, *ojeras* sembra godere di uno statuto speciale all'interno del magma segnico della poesia herreriana. Appare, quel termine, come il luogo di un automatismo e di una certezza, nonostante la fluttuazione semantica alla quale è sottoposto, nell'oscillazione continua che, attraverso l'aggettivazione, ne dissolve il nucleo di fisicità umana nell'indeterminazione dell'inconsistente e dell'astratto. In *ojeras*, già da questi pochi casi esemplari, si trova suggerita una dialettica che pone in relazione, inestricabilmente, al medesimo tempo, la certezza della presenza e l'imperscrutabilità della lontananza.

Il termine è di genesi precoce nella poesia herreriana e il suo impiego, fin dai testi del primo anno del Novecento, è strettamente collegato a una scrittura dai forti

---

<sup>142</sup> I due versi, che figurano rispettivamente nelle sezioni VIII e IX del testo, sono essenzialmente speculari: «Sus elementes ojer as otoñales de luna»; «Y vuelan sus ojer as otoñales de bruma».

<sup>143</sup> J. Herrera y Reissig, «La Torre de las Esfinges», *Poesía*, p. 58.

lineamenti erotici. In “Plenilunio”, pubblicato in *La Revista* il 25 giugno di quello stesso anno, sono proprio i contorni delle occhiaie, infatti, a catalizzare l’evocazione della figura dell’amata e ad aprire i sentieri stessi attraverso cui si dirama il desiderio:

Su frente tan blanca, tan pálida y tersa,  
Semejaba la página nívea  
En que Psiquis pintaba sus sueños  
Con sangre nevada de rosas lascivas...  
Yo miraba en sus curvas ojeras  
Las sendas que atraen, las sendas prohibidas,  
Las manchas sensuales, los arcos de gloria  
Que adornan la eterna ciudad de la Vida!<sup>144</sup>

Il contrasto cromatico con la bianchezza del volto mette in risalto il particolare fino ad astrarlo dal tutto a cui esso apparteneva in origine, in un *crescendo* metonimico che comporta il trionfo e l’emancipazione dell’oggetto parziale. Analogamente ad altri passi ai quali si è già fatto riferimento in precedenza, la strofa di “Plenilunio” ripropone, ancora una volta, il parallelismo serrato che si instaura fra la pratica di scrittura e il movimento desiderante che presiede l’ambito erotico. È sempre la tonalità del colore, lo stagliarsi dei toni di rosso sullo sfondo bianco del viso, infatti, a suggerire nuovamente l’intercambiabilità del corpo e della pagina. La carne dell’amata non è altro che il supporto cartaceo sul quale la voce proietta, tratteggia e dipinge se stessa. Il corpo costruito dell’altro è lo spazio in cui la *psyché* che sente su di sé il peso dell’incompiutezza emerge allo stato della rappresentazione; *ojeras* è precisamente il segno di tale scrittura, il punto a partire dal quale la messa in scena della voce può dipanarsi, attraverso i sentieri del desiderio e del proibito. *Ojeras*, in questo senso, non è altro che un segno scritto ma, ancor prima, un segno scelto, un carattere che si sceglie di scrivere. “Plenilunio” mostra la fase embrionale di un processo che dovrà giungere a una piena realizzazione soltanto in seguito, attraverso la precisa definizione dello stato malinconico. Stato che, d’altra parte, è comunque in questi versi lontano dall’essere realizzato, mostrando esclusivamente il proprio negativo nelle trame di un amore ancora inteso come il luogo di una salvifica pienezza. L’*intérieur* – «la célica alcoba»<sup>145</sup> del verso iniziale – è il luogo caldo dell’incontro, il labirinto artificiale che non occulta mai il suo centro ma che invece continuamente lo ostenta, riassunto esemplarmente in quel «vital corazón de una virgen»<sup>146</sup>, dove fisicità e spiritualità ritrovano il cammino della reciproca armonizzazione, dove si riaprono le porte dell’analogia, dove il divario e la frattura parrebbero sanarsi nella forma dell’unione amorosa.

---

<sup>144</sup> J. Herrera y Reissig, “Plenilunio”, *Poesía*, p. 397.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

Scardinare l'*intérieure*, declinarlo nella sua forma tragica e incompiuta come *parco abbandonato*, significa non soltanto decentrarne continuamente la struttura, in quell'apertura dei contorni che i sonetti delle *Eufocordias* presentano in maniera incontrovertibile e che raggiungerà la propria compiuta realizzazione nell'ultima produzione herreriana, ma comporta, soprattutto, frammentare il centro stesso di quello spazio, disgregare il corpo, far decadere la vitalità del cuore per lasciare spazio solo all'incompletezza del cadavere, alla degradazione crescente e inarrestabile operata dal tempo e dalla morte. Sarà soltanto nel perimetro poetico tratteggiato da questo spostamento sostanziale, la cui realizzazione inizia a consolidarsi nella scrittura di Herrera y Reissig già a partire dai primi anni del XX secolo, dove *ojeras* acquisirà la sua forma più estrema e significativa. I due versi di *La Torre de las Esfinges* citati poco sopra rendono pienamente conto di questo cambiamento nel suo punto più alto. Le occhiaie sono qui ormai del tutto slegate dal corpo integro al quale appartenevano. Il loro colore perde ogni appiglio con la solida dimensione della fisicità del volto, per dissolversi adesso lungo i percorsi della sinestesia, nell'indecidibilità fra la concretezza e l'astrazione, ribadendo in ogni punto l'apertura e la contraddittorietà, che sono tanto di un'anima quanto del suo luogo di scrittura. Il «país psicofísico»<sup>147</sup> in cui quelle appaiono non è, adesso, nient'altro che la replica insistita e ostinatamente moltiplicata di un'allucinazione, lo spazio dove sono chiamate a proliferare le proiezioni di un'inerente frammentarietà. Il ritornello delle occhiaie diviene, così, l'affermazione decisa ed esclusiva di un'assenza. È sempre la traccia vuota dell'assente che ritorna nella musicalità ossessiva e ripetitiva dell'eco che i loro contorni violacei sono chiamati a delimitare. *Ojeras* si dichiara, in questo contesto, come il segno di una separazione ormai definitivamente operata, la marca con cui l'assente esibisce il proprio *non essere più*, il proprio *essere altrove e separato*.

Comprendere quale sia lo spazio estetico di azione di *ojeras* significa, dunque, ricondurre le modalità del suo uso all'interno di quello schema malinconico che modella la scrittura erotica di Herrera y Reissig e che trova il proprio momento culminante nel divieto alla nominazione insistentemente dichiarato in *Berceuse Blanca* e *La Torre de las Esfinges*. Se lo iato fra la vita e la morte determina l'obbligo della separazione con il corpo desiderato, adesso confinato nell'ambito del sepolcro, impedendo di accedere anzitutto al nome dell'amata, cristallizzato nell'indeterminato *tu* che è implicito all'atto allocutorio, l'estrazione dell'oggetto parziale, nella sua consistenza significativa – nello spazio della sua materia verbale, sillabica, fonetica – viene a dimostrare delle possibilità primitive ed embrionali di una reazione che si rivolge al nucleo del principio stesso

---

<sup>147</sup> J. Herrera y Reissig, "La Torre de las Esfinges", *Poesía*, p. 58.

della separazione. Il corpo degradato in frammenti è il risultato, nella poesia herreriana, dell'inevitabile azione del tempo e del suo incessante divenire, dell'inevitabile divenire-morte di tutto ciò che è vitale. È proprio a partire da questa condizione che il nome risulta proibito nella propria interezza e confinato nell'ambito esclusivo della moltiplicazione degli eufemismi, dei riferimenti indiretti e, quindi, dell'indeterminazione, dell'oscillazione significativa. Ma è proprio a partire dal *corps morcelé*, dal particolare delle occhiaie che si stacca dalla totalità fisica d'appartenenza, dove «si fa sentire una parola» che viene «al posto di ciò che non ha nome»<sup>148</sup>. Il frammento diviene, seguendo tale percorso, una nuova totalità che polarizza interamente su di sé la scrittura del desiderio. *Ojeras* non è nient'altro che il nome che il malinconico dà al proprio feticcio.

Già Freud, scrivendo i suoi *Tre saggi sulla teoria sessuale*, aveva intuito la connessione esistente fra l'oggetto sostitutivo e l'ambito del sacro<sup>149</sup> ed è proprio questa relazione intima che intreccia in sé la separazione, il sacro e il feticcio a dare conto di un movimento fondamentale che si realizza nella fase più matura della poetica herreriana. Che si tratti, seguendo le linee oscillanti della malinconia, della «Virgen» di *Berceuse Blanca* o della «Mefistófela divina» che appare fra le decime allucinate di *La Torre de las Esfinges*, ciò che rimane comunque certo è che non si dà separazione con l'amata, nei versi herreriani, distintamente dalla collocazione di quest'ultima nell'ambito di una religiosità bifronte, che mostra, alternativamente, le facce opposte della salvezza e del terrore. La separazione è sempre una sacralizzazione, l'impedimento all'accesso diretto dell'oggetto dal quale si percepisce la distanza, ed è proprio in seguito allo stabilimento della regola religiosa che il tabù della nominazione trova la sua base primaria di affermazione<sup>150</sup>. Il feticcio, all'interno di tale quadro, è insieme il prodotto immediato della sacralizzazione e la reazione che verso e contro di quella si rivolge: è il punto in cui l'interezza del sacro torna disponibile sotto la forma del frammento profanato. Da qui deriva la sua natura contraddittoria che lo fa oscillare continuamente nello spazio liminare e inconsistente che si apre, come annota Giorgio Agamben, fra i due poli speculari della presenza e dell'assenza: «in quanto presenza, l'oggetto-feticcio è sì, infatti, qualcosa di concreto e perfino di tangibile; ma in quanto

---

<sup>148</sup> J. Lacan, «Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi», in *Scritti*, cit., vol. 2, p. 531.

<sup>149</sup> Cfr. S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, cit., p. 38.

<sup>150</sup> Sull'ambivalenza del sacro si è soffermato Émile Benveniste fra le pagine del suo *Vocabulaire des institutions indoeuropéennes* (Parigi, Éditions du Minuit, 1969; si veda in particolare la sezione alle pp. 187-192). Sul nesso fra *sacralità* e *separazione* si è invece concentrato, in tempi relativamente recenti, Giorgio Agamben, in particolare nelle ricerche racchiuse fra le pagine di *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005.

presenza di un'assenza, esso è, nello stesso tempo, immateriale e intangibile, perché rimanda continuamente al di là di se stesso verso qualcosa che non può realmente mai essere posseduto»<sup>151</sup>. L'indeterminazione sostanziale della natura del feticcio espone, nella sua stessa insorgenza fra le maglie del discorso del malinconico, gli effetti di quella che è la maledizione centrale che presiede agli sviluppi della poetica di Herrera y Reissig. Nel suo oscillare fra la pienezza e il vuoto, fra la concretezza e l'astrazione, fra la vicinanza e la più remota lontananza, il feticcio dà conto di uno squarcio, che è il gesto stesso del tempo sulle cose; contemporaneamente però, la separazione dell'oggetto parziale, il distaccamento delle *ojeras* dal volto pallido dell'amata, confonde in sé i tempi nel ritorno incessante della parte, nell'ambiguo sovrapporsi del passato e del presente. Il feticcio diviene il simulacro di un'assenza che continuamente ritorna nell'alternanza e nell'intermittenza, di un vuoto che riacquista, paradossalmente, le sembianze dell'attuale. Esso è l'operatore di un *disordine* che si apre nelle maglie ordinate del binomio separazione-sacralizzazione; ma questo *disordine*, secondo la formula di Lacan, è un disordine «che non ha altra realtà che di discorso»<sup>152</sup>. Sarà proprio dalla confusione che il feticcio introduce fra le trame del tempo e che si condensa pienamente nell'automatismo delle *ojeras* herreriane, che il discorso della poesia prenderà le mosse per praticare quello scarto decisivo che, fra le pagine di Julio Herrera y Reissig, andava maturandosi fin dagli esperimenti decisivi portati a compimento nei primi anni del nuovo secolo.

Forse in nessun altro capitolo della storia della cultura occidentale come nel *Canzoniere* di Petrarca il feticcio incontra la sua forma più complessa, il suo momento più intricato e proficuo di realizzazione. L'organismo dei *Fragmenta* può essere considerato, nel suo complesso, come il più possente monumento che la poesia abbia mai eretto al feticcio. Di fronte alla superficiale dittatura della prima persona, all'ipertrofismo monologante di un soggetto onnipresente, è proprio la costellazione degli oggetti parziali che popolano le rime petrarchesche a dover essere considerata come il centro vivo di quella scrittura. Si è accennato in precedenza a questa caratteristica del *Canzoniere* che è però adesso necessario riprendere e ampliare nei suoi effetti, nella portata che essa custodisce, nei sentieri che essa apre ai percorsi della poesia moderna, al fine di comprendere cosa fosse contenuto in potenza fra le pieghe di quei versi. Si dovrà domandare, insomma, in quale modo alla virtualità contenuta nel discorso petrarchesco sia dato di riemergere nel presente della scrittura herreriana, inaugurando orizzonti del tutto nuovi nella poesia di questa epoca. È stato visto come il

---

<sup>151</sup> G. Agamben, *Stanze*, cit., p. 41.

<sup>152</sup> J. Lacan, "Kant con Sade", in *Scritti*, vol. 2, p. 779.

disordine del feticcio sia, nella sostanza, un disordine della significazione. Ebbene, tale disordine, in Petrarca, acquisisce forme ben determinate – fra cui le più eccezionali sono certamente le metafore a un solo termine e l’indecidibilità semantica dell’anagramma – che comportano, secondo la lettura di Agosti, un’ «inaudita eccedenza di senso»<sup>153</sup>. Sul solco di questa eccedenza, di questa apertura che la lettera mostra ostinatamente verso l’al di là di se stessa, il feticcio viene a porre le basi di una poetica della piena possibilità.

La bivalenza del feticcio determina, come in un riflesso, una bivalenza del linguaggio. *L’aura* non dà più conto, infatti, dell’autorità linguistica di una voce che li esprime il proprio desiderio di *Laura*, o, per lo meno, non esclusivamente. *L’aura* invece, nel suo ossessivo rimando a quella zona media che la separa – allo stesso tempo che la collega – con l’integrità perduta dell’amata, recuperando solo a brandelli il nome proprio vietato sotto la forma del nome comune e dell’oggetto, è il segno di un linguaggio che si situa ormai al di fuori di ogni intenzionalità referenziale. Nelle lettere dell’anagramma il significato è sempre, come minimo, sdoppiato, fluttuante, reso instabile da percorsi di senso che vanno via via infittendosi, complicandosi e dipanandosi in sentieri ogni volta differenti. Non è più possibile, distinguere fra la brezza che attraversa l’idealizzata Valchiusa e il nome-corpo dell’amata. Lo stesso accade per le metafore *à un seul terme*, dove non è concesso di distinguere se il biondo definisca la chioma o si dissolva, piuttosto, moltiplicandosi, nel mondo degli oggetti, così come il colore rosa si vede migrare dal volto alla vegetazione, ritornando sempre e comunque sui suoi passi, invertendo incessantemente i sentieri del senso che, di volta in volta, esso determina. Il parlare d’amore è sostanzialmente un parlare per enigmi perché l’erotismo del malinconico si delimita entro la zona oscura d’ambiguità tracciata dal feticcio, dal suo mostrare nascondendo e dal suo nascondere mostrando.

Sotto la luce dell’enigma è possibile tornare a leggere quei sentieri tortuosi che sono alla pari il luogo dell’attrazione e del divieto e che si diramavano dalle «curvas ojer» dell’amata in *Plenilunio*. Sono proprio la curva, infatti, la retta spezzata, l’incrocio di linee, le figure grafiche del feticcio. *Ojer* è il luogo di una spezzatura e di una diramazione. Ma questa frammentazione e questa ramificazione agiscono fin sulla superficie dell’oggetto-parola parziale, a sua volta scindendolo, biforcandolo, insinuando nell’inezienza della sua fisicità l’abbozzo della diversità. La semantica del feticcio è una semantica realizzata per frammenti ed è questa parcellizzazione del senso a rendere conto del comportamento più essenziale di quell’elemento. In un’ormai completa e raggiunta autonomia, i nuclei semantici che vi sono contenuti sono dunque

---

<sup>153</sup> S. Agosti, “Petrarca e la modernità letteraria. Una genealogia”, cit., p. 17.

resi liberi di proliferare autonomamente all'interno di significanti insistentemente *altri*, diffondendo così i termini mai auto-esclusivi del binomio presenza-assenza, nucleo centrale dell'oggetto parziale, nei più diversi aspetti del discorso. A ragione, Phillips, nel suo esame della metafora herreriana, segnala come il vuoto costitutivo di *ojeras* segni, in maniera incontrovertibile il tramonto del simbolismo *pieno* del Modernismo, sintetizzato alla perfezione nell'immagine del *cisne* rubendariano. Tuttavia, si ignora la portata essenziale di quel vuoto se lo si considera solamente, come invece fa Phillips, uno dei numerosi «*dilectos puntos de apoyo que el poeta busca en la realidad, para subir sobre ellos*»<sup>154</sup>. Non si tratta, infatti, di un *vuoto di significato*, bensì, all'opposto, del *significante di un vuoto*. Lasciando prevalere la suggestione cromatica, rispetto alla collocazione fisica delle occhiaie – il lato umano che è la faccia negativa del feticcio, l'assenza alla quale esso continuamente rimanda – la proliferazione osmotica e metaforica di questo tende alla «creazione di rapporti»<sup>155</sup> che, se determinano da un lato la migrazione incessante da un significante all'altro, conservano, comunque, in ogni parola, la medesima ambivalente dialettica caratteristica dell'oggetto parziale. Così accade nei confronti del mondo vegetale. Nel sonetto *Fecundidad* di *Las Clepsidras* si legge che «el iris floreció como una ojera»<sup>156</sup> ma, ancor più direttamente, omettendo la transizione razionale del paragone, come in una poesia di *Los Maitines de la noche*, si potrà dire, infine, fuori da ogni logica, che «ojeras son las flores»<sup>157</sup>. L'investimento ossessivo di nuovi oggetti che Freud rintracciava nel comportamento ciclico del malinconico si realizza, nella poesia di Herrera y Reissig, a partire dalla disseminazione dell'oggetto parziale nei più svariati meandri della creazione immaginaria. È il caso dei versi del *Poema violeta*, scritto nel 1906, dove è possibile leggere di un'«ambigua tarde ojerosa»<sup>158</sup>, o in *Las horas graves*, in cui le strade del paesaggio pastorale di *Los Éxtasis de la Montaña* sono descritte come «lilas, violadas, lóbregas, mudables como ojeras»<sup>159</sup>.

Il «misterio nuevo»<sup>160</sup> suscitato dalla vista delle occhiaie dell'amata, l'enigma di un'assenza continuamente richiamata alla presenza che segna la scrittura amorosa del malinconico, è così esteso a caratterizzare l'intero mondo che quello rappresenta e dove, in conclusione, è costretto a disegnare se stesso nel proprio punto di rottura. D'altra parte, il movimento d'indipendenza del feticcio, operato sulla scia dell'emancipazione

---

<sup>154</sup> A. W. Phillips, «La metáfora en la obra de Julio Herrera y Reissig», cit., p. 43.

<sup>155</sup> P. Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 143.

<sup>156</sup> J. Herrera y Reissig, «Fecundidad», *Poesía*, p. 164.

<sup>157</sup> J. Herrera y Reissig, «Nivosa», *Poesía*, p. 341.

<sup>158</sup> J. Herrera y Reissig, «Poema violeta», *Poesía*, p. 206.

<sup>159</sup> J. Herrera y Reissig, «Las horas graves», *Poesía*, p. 32.

<sup>160</sup> J. Herrera y Reissig, «Primavera», *Poesía*, p. 272.

del suo aspetto cromatico, appare immediatamente evidente nel corso dell'esteso *Poema violeta*. Se questo è il testo in cui l'insistenza ciclica della lettera – delle lettere di *ojer*as – appare con maggiore frequenza e nitidezza (si contano ben quattro apparizioni di quella parola nel corso della poesia), è per altro necessario considerare che è proprio fra quelle pagine dove risulta con estrema chiarezza l'intercambiabilità sostanziale che collega le occhiaie con la gamma delle tonalità del viola e, per estensione, con tutti quegli elementi che a quello spettro cromatico possono essere ricondotti, dalla flora fino alle numerose sfumature del crepuscolo. Alla stregua di *ojer*as, *violeta* e le sue gradazioni acquisiranno la medesima funzione ambigua del feticcio. Gli elementi segnati dal viola saranno sempre spazi in cui un'assenza viene resa tangibile, materiale, dove l'irrimediabilmente lontano diviene improvvisamente vicino, percepibile ma solo per mostrare, una volta di più, lo spazio vuoto che ne determina la separazione. L'ossessività del malinconico si fissa, così, spesso, sul sentiero che è l'immagine esemplare del tragitto del e verso il vuoto. Anch'esso sarà insistentemente violaceo, come in *La muerte del pastor*, dove è proprio la reiterazione cantilenante del «camino violeta» che suggerisce al tempo stesso la familiarità e la separazione, il percorso dell'allontanamento così come l'illusoria possibilità del ritorno.

È necessario precisare la natura dei movimenti che l'oggetto parziale impone all'organismo testuale in cui si trova ad agire. La curva, la retta spezzata e l'incrocio di linee non sono tanto, infatti, le figure che rendono conto della fisicità del feticcio, quanto, piuttosto, le direzioni che da esso scaturiscono, polarizzando il comportamento della voce malinconica. Il corpo del feticcio, la materia (verbale) di *ojer*as, trova in un'altra figura geometrica, più volte chiamata in causa fra i versi di Herrera y Reissig, la propria immagine. Tale figura è il prisma. Il feticcio è, in questo senso, il punto medio di raccordo fra due piani distinti. Esistono un *al di là* e un *al di qua* dell'oggetto ed è solo attraverso l'articolazione complementare di questi due piani che è possibile rendere conto di una semiologia del feticcio. Il piano della lontananza – l'*al di là* di *ojer*as – è lo spazio d'attualità dell'assente. Questo è uno spazio muto. Tutto ciò che lì risiede – e che è in definitiva, il corpo integro dell'amata – si dà sotto la forma di un tabù linguistico, dell'inaccessibile alla parola. La piena presenza dell'assente resta esclusa da ogni possibilità di modulazione da parte della voce. La distanza che separa i due piani, infatti, è la medesima distanza che impone, in *Berceuse Blanca* così come in *La Torre de las Esfinges*, il ricorso necessario all'invocazione. È solo nell'*al di qua* di *ojer*as, cioè, dove qualcosa come un discorso del malinconico può trovare il proprio spazio di espressione nel linguaggio. Tuttavia, come si è visto, è questo il luogo della contraddittorietà e della biforcazione. Ciò che entra come organismo unitario nella sfera



d'azione del feticcio, ne esce invece moltiplicato, spezzato, rifranto in particelle discorsive eterogenee, a loro volta marcate da un'ambivalenza sostanziale che ne controlla il comportamento linguistico. Come annota Ricoeur, la «semantica del desiderio» fa sì che il discorso si sviluppi per *maschere*; tale linguaggio è un linguaggio «stravolto», nel senso che esso «vuol dire altro da ciò che dice, possiede un senso duplice, è equivoco»<sup>161</sup>. Da questa prospettiva è possibile spiegare il movimento continuo di disseminazione che, dalla fisicità del feticcio (in Herrera y Reissig ciò avviene a partire dall'impressione cromatica che esso suscita), diffonde tracce di questo sull'interezza del mondo rappresentato. Ogni aspetto di questo mondo – anche il più apparentemente distante dalla voce della malinconia – sarà così chiamato a raffigurare la rifrazione prismatica dell'oggetto parziale. La stessa lingua della poesia, come viene suggerito in un passaggio di *El Hada Manzana*, non è altro che un «alfabeto de prismas»<sup>162</sup>. In un brano di *Los Éxtasis de la Montaña*, quando, cioè, il discorso poetico sembra emanciparsi radicalmente dalla scrittura dell'assenza e del desiderio, per lasciare invece spazio al quadro di un paesaggio idealizzato, la rifrazione del feticcio nei suoi derivati più immediati – il colore viola, il crepuscolo – fa della natura scritta la pagina bianca della malinconia:

Con su densos perfiles y sus abruptos conos,  
A lo lejos, la abstracta serranía concreta  
Una como dormida tormenta violeta  
Que el crepúsculo prisma de enigmáticos tonos<sup>163</sup>.

Se Herrera y Reissig procede a «desrealizar la realidad»<sup>164</sup> questo avviene, esclusivamente, per assecondare quel movimento malinconico che pretende dalla scrittura – da *ogni* scrittura – lo sforzo di operare «la transfiguración de la naturaleza como un estado de alma»<sup>165</sup>. Sotto l'azione del prisma-feticcio, il paesaggio rappresentato non è altro che l'enigma realizzato nella proliferazione e nell'ambivalenza, che si dirama dalla lente deformante delle *ojeras*. Lo stesso Julio Herrera y Reissig, in un discorso pronunciato il 30 luglio del 1904 nella città di Minas, le cui campagne avrebbero dovuto fornire il materiale grezzo di scrittura per *Los Éxtasis de la Montaña*<sup>166</sup>, suggerì con estrema chiarezza questo movimento. Il paesaggio *reale* andrà a rispecchiare, direttamente, un «espejismo de la fantasía»; il malinconico

<sup>161</sup> P. Ricoeur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 19.

<sup>162</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 348.

<sup>163</sup> J. Herrera y Reissig, “Bostezo de luz”, *Poesía*, p. 142.

<sup>164</sup> M. Camurati, “Notas a la obra de Julio Herrera y Reissig”, cit., p. 304.

<sup>165</sup> H. E. Pedemonte, “Las *Eglogánimas* de Julio Herrera y Reissig”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, nn. 180-181, dicembre 1964-gennaio 1965, p. 492.

<sup>166</sup> Cfr. I. Vilariño, “Julio Herrera y Reissig, seis años de poesía”, in *Número*, nn. 6-7-8, 1950, p. 127.

incontrerà, dunque, fra i contorni di quelle valli – già divenute «urnas líricas», luoghi di scrittura, contenitori grafici di segni verbali – lo spazio libero e praticabile della propria attività di parola, interamente composta adesso, dichiaratamente, di «abismos que hacen muecas fantásticas al vacío»<sup>167</sup>. La smorfia, la maschera e il vuoto, tutti gli elementi, insomma, a cui il discorso del malinconico si lascia ricondurre sotto l'effetto dell'oggetto parziale che ne catalizza la scrittura, danno compiutamente conto di una poetica organica che, a prescindere dall'argomento che via via in essa si sviluppa, fa dello spostamento malinconico della perdita il proprio cardine vivo di realizzazione.

Ma la maschera e il vuoto devono essere nuovamente riletti sotto la luce dell'epoca della *modernizzazione* che ne impone la scrittura. Come nelle trame dell'assenza amorosa, anche l'assenza e il desiderio della *modernità sognata* lasciano trasparire nei testi le linee del vuoto e dei travestimenti. La poesia che si ricerca come *poesia moderna* non può quindi fare a meno di ricorrere allo spostamento malinconico dell'assenza e della sua rielaborazione, magistralmente condensata nel movimento della scrittura amorosa, proprio perché, come si è avuto occasione di osservare, è suo il compito di confrontarsi con gli occultamenti bifronti che celano le tracce del vuoto desiderato, sia esso l'agognata *modernità* o il miraggio dell'unione erotica. Come di consueto in Herrera y Reissig – lo si è visto nel caso della stilistica della pluralità – l'atteggiamento dell'innovatore è, almeno in partenza, di natura sostanzialmente conservatrice. L'uruguayano recupera al suo centro l'elemento fondante di una poetica della malinconia che è trasversale alla cultura occidentale, impossessandosi, nelle trame dell'uso, di precise strategie discorsive già pienamente attive nella poesia del Petrarca<sup>168</sup>. Ma, analogamente a quanto accadeva ai *pluralia* e ai loro stilemi, il vuoto della malinconia determinerà, sul solco di una scrittura ereditata, l'apertura della prospettiva; nel cammino tracciato appariranno le diramazioni dell'attualizzazione e dell'avvenire.

---

<sup>167</sup> Tutte le citazioni sono da “A la ciudad de Minas”. Citiamo dalla versione pubblicata da Ángeles Estévez in *Poesía*, pp. 615-616. Per le diverse versioni di questo scritto herreriano, si rimanda a A. Tejera, “Selección de cartas varias”, in *Revista de la Biblioteca Nacional*, n. 13, aprile 1976, p. 131, nota 2.

<sup>168</sup> Sulla «specifica autorità» della modulazione petrarchesca del lutto nella tradizione poetica occidentale e, in particolare, nella poetica mallarmeana, ha riflettuto Giorgio Agamben in *Stanze*, cit., pp. 154-155.

## *Liberare le forme*

Fra le pagine dedicate al *Trauerspiel* barocco, Benjamin intuisce che una «teoria del lutto» può «svilupparsi solo come descrizione di quel mondo che si apre allo sguardo del melanconico»<sup>169</sup>. In che cosa consista la natura del mondo a cui fa riferimento Benjamin è subito chiarito nel corso di quelle stesse pagine. Tale spazio è, infatti, «intimamente legato alla pienezza di un oggetto»<sup>170</sup> che risalta però solo nel contrasto con «la miseria della condizione umana nel suo stato creaturale»<sup>171</sup>. Si tratta di due dimensioni contigue, spazialmente speculari, ma che costituiscono l'una il negativo dell'altra. Tale organizzazione rispecchia fedelmente lo schema grafico della malinconia, al cui centro si è visto risiedere il prisma dell'oggetto parziale. Da una parte all'altra del prisma, il malinconico si trova a contemplare due realtà del tutto differenti ma intimamente connesse fra loro. Al di là risiede l'immagine dell'uno e del distante, del remoto e dell'inaccessibile, immagine che, d'altra parte, si può soltanto intuire, *rimemorare*. Al di qua, invece, è il luogo del molteplice fisico, del movimento e del tempo, dove la malinconia riflette e rifrange le parti dell'uno nel magma plurale dell'oggettualità e del sensibile, investito dalle linee di riverberazione prodotte dal feticcio, che è la vera e propria chiave di volta di questo particolare cosmo duale. Se il regno dell'uno è lo spazio di una totalità, *il mondo che si apre allo sguardo del melanconico* è, piuttosto, quello di una pienezza, ossia di un vuoto – l'area lasciata inoccupata dall'oggetto desiderato – che si riempie, fino e oltre la saturazione, di oggetti concreti ma variabili, mobili, continuamente sostituiti, replicati e riflessi, accavallati l'uno sull'altro. La malinconia herreriana non farà eccezione e si cimenterà con insistenza a dipingere ora l'uno, ora l'altro di questi due spazi. Se a occupare i versi di *Los Parques Abandonados*, così come quelli di *La Torre de las Esfinges* e, ancora, di *Berceuse Blanca* ma anche dei sonetti di *Las Clepsidras* è un erotismo che modula e rielabora, con un'insistenza sempre intensificata, la mancanza del *tu*, andando a delimitare lo spazio dell'uno nel perimetro segnato dalla separazione del sacro per

---

<sup>169</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, p. 115.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 121.

progettare, poi, in un secondo tempo, la profanazione dell'irraggiungibile, tale spazio vuoto, così come il suo artificioso riempimento, acquisisce la propria complessa trasposizione fra le trame di una topologia precisa solo fra i versi di *Los Éxtasis de la Montaña*. Lo spostamento malinconico del lutto, così come è proposto dalla produzione di più chiara ascendenza erotico-amorosa, non si completa – seguendo il suggerimento benjaminiano – che fra le trame della geografia del mondo veduto e immaginato, tratteggiata fra gli alessandrini di *Los Éxtasis de la Montaña*.

Il paesaggio delle *Eglogánimas*, sottotitolo con il quale lo stesso Herrera y Reissig si riferiva ai suoi sessanta sonetti in alessandrini di ambientazione eglogico-pastorale, è, prima di tutto, il risultato di un complesso gioco di luci. Dalle sfaccettature del prisma, il mondo osservato si anima e si definisce nei suoi contorni seguendo il mutarsi dello spettro di colori che vanno a rifrangersi sugli oggetti che ne popolano gli spazi. La «eterna candidez»<sup>172</sup> di una bianchezza onnipresente e che confina in maniera diretta con una varietà innumerevole di raggi, lampi, fuochi, lascia sempre presupporre l'opposto complementare del buio, quei «perfiles oscuros»<sup>173</sup> che, segnando i contorni del mondo, dei suoi oggetti così come delle sue creature, lasciano spazio perché si delinei, nella nitidezza della visione, l'incertezza dell'inconoscibile. Fra gli estremi dell'oscurità e della lucentezza, è però nuovamente il viola, nelle sue più diverse sfumature, a polarizzare l'articolazione delle luci, a regolare, cioè, le direzioni dei movimenti dei diversi raggi che sono richiamati ad attraversare gli ambienti. Il colore si stacca progressivamente dall'oggetto-matrice che lo aveva suscitato, mantenendo però invariato il nucleo significante originario di quello. Si ricordi il verso già citato di *Las horas graves*, tutto giocato sulla quadruplici qualificazione delle strade di campagna: «Lilas, violadas, lóbregas, mudables como ojerás». Seguendo la direttrice del viola, assecondando l'apertura dei sentieri verso l'orizzonte, è immediato trovarsi di fronte alla contemplazione di un vuoto di luce che, condensato nel terzo aggettivo della serie implica, alla pari, oscurità e tristezza, tenebra e malinconia. Il viola è, immancabilmente, la linea tangente di una sezione d'oscurità. Ma l'assenza di luce è il segno principale di un ben diversa e più totalizzante mancanza che regola il cosmo osservato dal punto di vista del malinconico: lo sguardo che si dipana nell'oscurità dell'ambiente nasce infatti, irrimediabilmente, da «ojos viudos»<sup>174</sup>. L'impossibilità di registrare alcuna immagine fra le trame di quel buio corrisponde direttamente all'assenza di qualsiasi immagine percepibile, proprio perché risulta impossibile

<sup>172</sup> J. Herrera y Reissig, «Los perros», in *Poesía*, p. 34.

<sup>173</sup> J. Herrera y Reissig, «Las madres», in *Poesía*, p. 37.

<sup>174</sup> J. Herrera y Reissig, «La noche», in *Poesía*, p. 30.

cogliere i contorni di ciò che occupa, interamente, il desiderio<sup>175</sup>. La poesia del paesaggio mostra così, senza esitazioni, la propria reale consistenza come effetto di una più generale poesia del lutto e della privazione. D'altra parte, «nel paesaggio del malinconico» – sostiene Rella – «l'unica cosa che abbia sapore è il nulla»<sup>176</sup>.

Qualsiasi oggetto è iscritto in quel mondo al solo fine di segnalare la traccia di un vuoto. In questo senso, l'alternanza di luci e ombre, per come è praticata con insistenza negli alessandrini di *Los Éxtasis*, riproduce la dialettica infinita che soggiace al mondo visto da colui che percepisce la privazione, replicando in ogni forma l'ambiguità direzionale del feticcio. La pienezza della luce è, pertanto, sempre inframmezzata da sezioni di buio; la presenza scopre di continuo il luogo complementare del vuoto. Il *chiaroscuro* è la sola tecnica pittorica conosciuta dal malinconico e adatta a rappresentare una forma d'esperienza in cui la luminosità risulta essere un semplice correlativo dell'ombra<sup>177</sup>. Non deve sorprendere, dunque, se proprio il *Clarooscuro* darà il titolo a due diversi sonetti del ciclo delle *Eglogánimas*. In quello che sarà poi incluso fra le pagine di *El Teatro de los Humildes*, il cosmo rappresentato, nella fuga metonimica che lo riduce fino a metterne in risalto il particolare, attraverso la condensazione della totalità del mondo nell'individualità dell'oggetto singolare, è una dimensione *orfana*:

Son campos solariegos... Tal vez, ay! Ese muro  
Algún idilio tragico en su orfandad recuerde  
Y la hiedra misantropa que su mármol remuerde,  
Dio sombra al gran Virgilio o a Lamartine tan puro!<sup>178</sup>

È solo nell'ombra, nel discrimine fra la luce e l'oscurità più totale che essa determina, nel suo essere costantemente in bilico fra il cromatismo più vario e la totale assenza di tono, che la parola poetica – *ogni* parola poetica, in *ogni* tempo, da Virgilio a Lamartine – può emergere alla pronuncia. La bivalenza del chiaroscuro diviene, così, lo schema esemplare sul quale organizzare una poesia della moltiplicazione che, passando da una dimensione cromatica a una di ordine essenzialmente fonetico, ritrova il gioco ambivalente della luminosità e del buio nella ripetitività dell'eco, sospeso, com'è, fra la risonanza della voce e la dissolvenza infinita dei suoni in silenzio. Con questa immagine si apre l'altro *Clarooscuro*, fra i cui versi, seguendo le vibrazioni di quelle voci «que el

---

<sup>175</sup> Riflette sull'identità fra oscurità e assenza in *Los Éxtasis de la Montaña* Dorita Nouhaud in "Le figures de l'esquive et l'hiperbate paysager", in E. Marini-Palmieri, *Julio Herrera y Reissig*, cit. pp. 85-95. Si veda, in particolare, quanto detto a p. 89.

<sup>176</sup> F. Rella, *Figure del male*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 88.

<sup>177</sup> Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*, Nedeln-Liechtenstein, Kraus Reprint, 1979, p. 41.

<sup>178</sup> J. Herrera y Reissig, "Clarooscuro", in *Poesía*, p. 131.

eco multiplica por cien riscos y otros»<sup>179</sup>, si va organizzando la geometria del paesaggio costruito – e detto – dal malinconico. Non esiste paesaggio al di fuori della percezione del malinconico e non può esistere, alla pari, alcuna manifestazione espressiva della malinconia, come si è visto sostenere da Benjamin, che non organizzi quel sentimento nell’oggettivazione delle sue strutture fondamentali fra le trame di una geografia e, più generalmente, di una cosmologia. Il mondo rappresentato seguendo l’andamento della perdita, risalta così per la sua esibita artificialità. Dire il mondo equivale a oggettivare se stessi nelle immagini, nelle parole, fra le cui sillabe prendono forma i lineamenti del paesaggio. Ciò che Alberto Zum Felde leggeva come un’operazione di «idealización lírica» che «quita toda materialidad a las cosas» attraverso il filtro «de un velo lírico»<sup>180</sup>, non è altro, infatti, che l’attività scaturita dallo sguardo del soggetto mutilato della malinconia che, più che osservare, piuttosto seleziona, riordina, assembla gli oggetti del mondo e i loro segni fino a disporli in modo tale che essi possano coincidere con l’appercezione della forma bifronte di sé. Niente, in quel cosmo, si muove senza suggerire, a ogni passo, le tensioni di colui che ricerca, nella moltiplicata artificialità della presenza, il vuoto dell’assente: «Las palomas violetas salen como recuerdos / De las viejas paredes arrugadas y oscuras»<sup>181</sup>. Le colombe – il cui colore, già pienamente slegato da qualsiasi intenzione di oggettività descrittiva, coincide nuovamente con quel viola che distingue la superficie sfaccettata del prisma e da cui si origina il multiforme aspetto del mondo rappresentato – si distaccano dalla concretezza terrena per suggerire il movimento inverso alla pesantezza della *Stimmung* malinconica, enfatizzando la direzione aerea del ricordo, la leggerezza del volo ascensionale<sup>182</sup>.

Il barocchismo della poesia herreriana è stato suggerito e rivendicato da più parti. Borges, fra i primi, legge la lirica herreriana come «la subidora vereda que va del gongorismo al conceptismo»<sup>183</sup>; Zum Felde si spinge oltre, sostenendo che, nel suo «nuevo gongorismo», Herrera y Reissig è, addirittura, «más completo que Góngora»<sup>184</sup>. È necessario notare, però, che se un’ascendenza barocca agisce consistentemente nella poetica herreriana, questo non si deve tanto – o comunque non principalmente –

<sup>179</sup> J. Herrera y Reissig, “Claroscuro”, in *Poesía*, p. 25.

<sup>180</sup> A. Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930, vol. 2, pp. 118-119.

<sup>181</sup> J. Herrera y Reissig, “Claroscuro”, in *Poesía*, p. 25.

<sup>182</sup> Discute sulla *pesantezza* del sentimento malinconico e, in particolare, sulla rappresentazione di questa nello *Zarathustra* di Nietzsche Pio Colonnello nella prima sezione del suo *Melanconia*, Napoli, Guida, 2004. Sull’iconografia della pesantezza nelle rappresentazioni della malinconia si rimanda al lavoro già citato di Klibansky, Panofsky e Saxl.

<sup>183</sup> J. L. Borges, *Inquisiciones*, cit., p. 151.

<sup>184</sup> A. Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay*, cit., vol. 2, p. 121.

all'audace barocchismo stilistico che De Torre riconosce nel tragitto poetico il quale, iniziato con *La Vida*, raggiunge il proprio culmine in *La Torre de las Esfinges*<sup>185</sup>. Herrera è, invece e soprattutto, barocco, proprio perché da quella forma del pensiero eredita non tanto certi stilemi codificati, quanto un'analogia rappresentazione del mondo. La verticalità è la direttrice guida del paesaggio del melanconico, proprio come in senso verticale il pensiero barocco organizzava la propria cosmologia. È ciò che ha puntualmente rilevato Deleuze, a proposito della monadologia di Leibniz, quando annota fra le pagine di *La piega* che è proprio «il mondo su due soli piani» a contraddistinguere il pensiero dell'età barocca. L'immagine del cosmo «è suddivisa in due parti da una linea orizzontale», dove «in basso i corpi si accalcano gli uni contro gli altri, mentre in alto l'anima sale»<sup>186</sup>. Un simile movimento lo si è già potuto notare a proposito delle colombe-ricordi, liberate in volo nella conclusione di *Claroscuro*; ma un medesimo schema cosmologico duale è riproposto insistentemente fra i sessanta sonetti di *Los Éxtasis de la Montaña*. Il primo, *El despertar*, esibisce con decisione la direttrice verticale del mondo rappresentato:

Alisia y Cloris abren de par en par la puerta  
Y torpes, con el dorso de la mano haragana,  
Restriéganse los húmedos ojos de lumbre incierta,  
Por donde huyen los últimos sueños de la mañana...

La inocencia del día se lava en la fontana,  
El arado en el surco vagoroso despierta,  
Y en torno de la casa rectoral, la sotana  
Del cura se pasea gravemente en la huerta...

Todo suspira y rie. La placidez remota  
De la montaña suena celestiales rutinas.  
El esquilón repite siempre su misma nota

De grillo de las candidas églogas matutinas.  
Y hacia la aurora sesgan agudas golondrinas  
Como flechas perdidas de la noche en derrota<sup>187</sup>.

L'architettura del sonetto riflette, come in uno specchio rovesciato, l'organizzazione del cosmo. Alle due quartine iniziali viene a corrispondere infatti, direttamente, il *piano basso*: il paesaggio, significativamente colto nel momento del risveglio, emerge nella dinamicità dei plurali, nell'indaffarato muoversi degli esseri e

<sup>185</sup> Cfr. G. de Torre, "Estudio preliminar", in J. Herrera y Reissig, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1969, p. 19. Si veda inoltre, dello stesso autore, *Literaturas europeas de vanguardia*, cit., pp. 141-143. In tempi recenti ha ripreso il dibattito sulla questione Américo Ferrari nel suo "La poesía barroca de Julio Herrera y Reissig y su irradiación en las vanguardias hispanoamericanas", in E. Marini-Palmieri (ed.), *Julio Herrera y Reissig. El hombre y su obra*, Valenciennes, Presses Universitaires des Valenciennes, 2001, pp. 97-103.

<sup>186</sup> G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, Torino, Einaudi, 2004, p. 49.

<sup>187</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 17.

degli elementi. Gran parte dei sonetti avrà come proprio cardine tale dimensione, soffermandosi spesso nella particolarità del singolo – cosa, animale, personaggio<sup>188</sup> –, cui fa da sfondo, necessariamente, la molteplicità del diverso. Se l'occhio è posto in condizione di staccare la parte, questo è perché a presentarglisi allo sguardo è la dimensione della molteplicità: la superficie osservata è sempre una discontinuità. Specularmente, sarà nei quattro versi conclusivi dove la vista andrà a staccarsi gradualmente dai lacci terreni per spostarsi verso il piano superiore, emancipandosi dalla «lumbre incierta» che illuminava solo parzialmente la scena d'apertura, fino al candore incontaminato e totale dell'aurora e della sfera celeste.

L'articolazione del mondo sulla direttrice verticale non implica però la fissità di una direzione. Il processo non è mai univoco: non si va esclusivamente dal basso verso l'alto o viceversa. Le due dimensioni, al contrario, si *piegano* incessantemente l'una sull'altra, tanto che non si dà mai, nella realizzazione di ognuna, l'esclusione della sua complementare. La *montaña*, reale protagonista di questi sonetti, è, essenzialmente, il luogo deleuziano della *piega*. È nuovamente nell'architettura metrica del sonetto dove è consentito di trovare la conferma più evidente di tale condizione. Nel loro studio sulla versificazione herreriana, Madeleine e Arcadio Pardo hanno annotato la fortissima tendenza, in Herrera, a organizzare il sonetto attorno all'asse centrale di un distico che occupa i due versi iniziali della prima terzina e che risalta per la propria autonomia rispetto al resto del componimento, sia per ragioni sintattiche, che semantiche oppure ritmiche<sup>189</sup>. La figura metrica è però, sempre, in Herrera y Reissig, anche una figura del senso: la lavorazione del materiale verbale coincide in ogni caso con la cristallizzazione di un pensiero. Il distico diviene, così, il luogo di una *transizione*, un *asse* attorno al quale si sviluppa l'intero impianto concettuale del sonetto<sup>190</sup>. Nel caso di *El despertar*, la piega cosmologica della montagna, elemento del tutto fisico ma che tende inesorabilmente – *sueña* – verso l'altezza spirituale del cielo, corrisponde, nella materialità della lingua poetica, a una differente ma analoga piega che è, al tempo stesso, di ordine metrico e semantico. Forma e senso interagiscono entrando l'una

---

<sup>188</sup> In questo senso, Susana de Jauregui, segnala che nonostante «el tema de la naturaleza es el centro de la obra, la tónica dominante», tuttavia, «la mayor parte de estos sonetos se apoya sobre lo que podríamos llamar un personaje» («El paisaje en «Los Éxtasis de la Montaña»», in *Revista de la Biblioteca Nacional*, n. 13, 1976, p. 67). L'emersione del singolo, l'elezione di un personaggio come centro focale della rappresentazione paesaggistica, è certamente un elemento fondamentale in numerosi sonetti, come, ad esempio, succede in «El cura», «La llavera» e «Las madres», fra altri. La focalizzazione sul particolare, in ogni caso, è inseparabile da una *differenziazione* del reale, riconducendo nuovamente fino al nucleo di quella diversità che forma l'ambiente germinale della separazione e, di conseguenza, del lutto e della malinconia.

<sup>189</sup> Cfr. M. Pardo - A. Pardo, «La métrica en la obra de Julio Herrera y Reissig», in J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 1089.

<sup>190</sup> Cfr. *ivi*, p. 1090.



nell'altro vicendevolmente, e se la montagna deve essere tuttavia collocata nella materialità delle cose terrene, lo schema rimico del distico introduce compiutamente l'andamento dei quattro versi finali, proiettandola – questa volta al livello dei puri significanti – verso l'altezza vertiginosa della volta celeste. Nella vetta montana, cielo e suolo si approssimano fino a toccarsi in un punto preciso che è il luogo di una indiscernibilità essenziale: in quel punto, l'uno riflette se stesso nell'altro fino a occultare i confini delle rispettive immagini. Non a caso, il distico è, in Herrera y Reissig, in moltissimi casi, il luogo di un'imprecisata totalità del molteplice, condensata, come già accadeva in *Los Átomos de luz*, nelle sillabe ambigue e totalizzanti del *Todo*.

La direzionalità bifrante del distico-montagna implica una transizione doppia e complementare da una parte all'altra del cosmo, ormai ridotto, nella sua interezza, alla griglia elementare in cui sono ordinati i quattordici versi del sonetto. È sufficiente, d'altra parte, considerare il comportamento del *piano alto* nella poesia in questione. Si vedrà così che l'ascensione incontrollata delle rondini, allo stesso modo che il suono etereo delle «cándidas églogas matutinas», risultano ogni volta contesi fra l'azione del volo e quella opposta dello strisciare, ambivalentemente situati fra il cielo e la terra, fra l'astrazione e la concretezza. L'immaterialità del suono risulta indistinguibile dal corpo fisico del grillo, dal quale sembra provenire e a cui viene assimilato dal movimento discorsivo del paragone; gli uccelli, per conto loro, figura dalla forte carica spirituale più che semplice effetto naturalistico, sfumano nella materialità grezza delle frecce. Si tratta, in sostanza, del ventaglio caro a Mallarmé che, grazie alla sua capacità di «jeter le ciel en détail»<sup>191</sup>, frammentando cioè l'interezza che ci si illude di vedere in alto nella varietà delle creature che affollano il suolo, fa sì che possano «scendere e salire tutti i granelli di materia, ceneri e brume» grazie a un complicato gioco di rifrazioni che è la contaminazione stessa dei due piani, e che, spostando continuamente quegli elementi fra l'alto e il basso, «rivela altrettanto bene l'assenza o l'abbandono, agglomerato di polvere, collettività scavate, eserciti e assemblee allucinatorie»<sup>192</sup>. L'immagine caotica e reificata delle rondini (*flechas perdidas*) condivide un medesimo ascendente. Perché è nuovamente la dialettica esasperante del malinconico che divide il mondo fra la pienezza spirituale dell'alto e della luminosità, alla quale si accede solo attraverso il passaggio di quel «camino de oro aéreo» dipinto in un abbaglio di luci berniniane fra i versi di *La iglesia*<sup>193</sup> (ma che inverte puntualmente la direzione dei raggi che investono,

---

<sup>191</sup> S. Mallarmé, «Éventail», in *Œuvres Complètes*, cit., p. 59.

<sup>192</sup> G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 51.

<sup>193</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 26.

dall'alto, Santa Teresa in estasi), e il plurale del mondo fisico. Dimensione, quest'ultima, che è, poi, il correlativo immediato di una disgregazione sempre imminente e che si ripropone, incessantemente trasfigurata fra i diversi rilievi del paesaggio, nei sonetti delle *Eglogánimas*. Di questo continuo e reciproco rimando fra i due piani rende conto, compiutamente, lo stesso sottotitolo: le «églogas del alma», secondo lo svolgimento che del neologismo herreriano ha dato Roberto Ibáñez<sup>194</sup>, sono esattamente il luogo in cui l'anima del malinconico si fa scenario, dove la spiritualità è sempre risucchiata, intrappolata e costretta tra gli anfratti della materia, pur tendendo, ostinatamente, verso l'ipotetica purezza della vertigine: l'anima del malinconico acquisisce la propria fisicità – *diviene mondo* – perché della realtà oggettuale condivide un medesimo statuto di divisione, perché è ugualmente sua la parcellizzazione della totalità nel movimento convulso delle singolarità.

La riflessività dei due piani costitutivi della cosmologia herreriana, che è il segno marcatamente barocco di questa scrittura, segnala continuamente lo scoglio di un'aporia. È l'ossessiva questione che emerge da ogni riga dello scrittore uruguayano: quella di una poesia che si trova intrappolata nel tempo e che cerca però con insistenza di sfuggirvi; di una versificazione che si vuole *della* storia e *nella* storia ma sempre, ostinatamente, *contro* la storia, contesa fra l'attualità della caduta e l'illuminazione di una redenzione sempre a venire. Se, nel piano basso, il mondo delle *Eglogánimas* è ancora la dimensione dove «el tiempo resbala»<sup>195</sup>, animando le maglie di una quotidiana ripetitività, incessantemente enfatizzata dal ciclo solare delle ore e dei giorni, nel succedersi della «estación propicia»<sup>196</sup> e della «implacable mala estación»<sup>197</sup>, l'altezza spirituale del cielo, luogo di quella «eterna risa blanca» di cui si legge nei versi di *La casa de la montaña*<sup>198</sup>, non può liberarsi, nel complicato gioco dei riflessi, dall'inevitabilità della contraddizione che segna il piano a esso complementare e del quale riceve continuamente gli influssi. È certamente significativo che, nella maggior parte dei casi, non sia né la luce piena né il buio profondo a caratterizzare le descrizioni della volta celeste, quanto piuttosto una ben più problematica penombra. Si tratta del chiaroscuro insistito del tramonto che staglia continuamente i colori sul nero, mescolandone i toni, segnalando comunque, in ogni caso, «el cambio, el devenir»<sup>199</sup>, il mutarsi interminabile del giorno in notte. La penombra è, nuovamente, un segno del

<sup>194</sup> Cfr. R. Ibáñez, «La Torre de los Panoramas 2», in J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 1256.

<sup>195</sup> J. Herrera y Reissig, «Meridiano durmiente», in *Poesía*, p. 146.

<sup>196</sup> J. Herrera y Reissig, «Ebriedad», in *Poesía*, p. 36.

<sup>197</sup> J. Herrera y Reissig, «Los carros», in *Poesía*, p. 38.

<sup>198</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 139.

<sup>199</sup> S. de Jauregui, «El paisaje en «Los Éxtasis de la Montaña»», cit., p. 66.

tempo, la marca impressa in ogni frammento dell'esistente e che, nel cosmo piegato su due piani, si riverbera nella proliferazione terrena delle rovine e delle cripte, nelle oscure profondità dei pozzi e dei precipizi. Ma, ancora una volta, è nel solco di una temporalità inarrestabile, a partire dai materiali che essa offre sotto le spoglie della parzialità e della rovina, nella forma dell'unità decomposta, dove la voce riconosce il punto d'appoggio privilegiato per intraprendere la propria ricerca. Se il crepuscolo esibisce il divenire della progressiva disgregazione dell'esistente, implicando al tempo stesso la notte e il giorno così come il loro continuo avvicinarsi, in esso si rivela, simultaneamente, la scintilla fugace della rivelazione, l'intuizione effimera dell'arcano. Nell'oscurità più buia della notte «arde en fuga una estrella», capace di illuminare del proprio bagliore, per un breve attimo, l'«Enigma Infinito»<sup>200</sup> che costituisce il nucleo vuoto dell'universo malinconico.

Idea Vilariño ha compreso benissimo le funzioni di cui è caricato il tempo in una raccolta, come *Los Éxtasis de la Montaña*, dove ogni cronologia sembrerebbe invece abolita dal monolitico utilizzo del presente<sup>201</sup>. Il paesaggio non è altro che scena, ribalta: è il *teatro de los humildes* che è possibile osservare solo dalle soglie di «quiméricos miradores»<sup>202</sup>, a partire, cioè, dalle molteplici sfaccettature del prisma che riflette le proprie luci sul cosmo. Niente di più diverso dalla tersa vista che si libera dal *Mirador de Próspero* di José Enrique Rodó. È, invece, l'ambiente artefatto dove si rende possibile porre in movimento libero gli elementi che vi si organizzano: «un paisaje historiado, dramático, en el que, mediante la animación y la cosificación, la enumeración más o menos caótica y el polisíndeton nivelador, cabe y se instala de todo: hombres y bestias, cielo y tierra, Dios y el Diablo, en un mismo nivel de valores»<sup>203</sup>. Il gioco di specchi è il prodotto stesso del tempo e dell'assenza ma, in quanto tale, è anche l'unica dimensione in cui al desiderio del malinconico sia concesso di svilupparsi. Già Starobinski ha messo in luce il nesso strettissimo che collega gli specchi deformanti della malinconia con la storia e i suoi vuoti: «il tempo rimemorato è il tempo prima dell'esilio, prima della malinconia e dei suoi specchi»<sup>204</sup>. Fondando la propria esperienza sull'assenza, il malinconico si affanna alla ricerca di un passato che è per lui l'unico avvenire possibile. L'arcadia ricercata, se è il segno di una «añoranza concreta», diviene però, nello slancio rinnovato di un avvenire desiderato, la «aspiración a un

---

<sup>200</sup> J. Herrera y Reissig, "El consejo", in *Poesía*, p. 29.

<sup>201</sup> Cfr. M. Pardo - A. Pardo, "La métrica en la obra de Julio Herrera y Reissig", cit., pp. 1100-1101.

<sup>202</sup> J. Herrera y Reissig, "El teatro de los humildes", in *Poesía*, p. 129.

<sup>203</sup> I. Vilariño, "Prólogo", in J. Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*, cit., p. XXV.

<sup>204</sup> J. Starobinski, *La malinconia allo specchio*, Milano, SE, 2006, p. 82.

futuro posible»<sup>205</sup>. Si ripropone, così, trasfigurata nei contorni del paesaggio versificato, l'ossessiva *rêverie* del moderno che, rovesciando l'inattuale nella pura presenza, non contrappone semplicemente l'eternità «al desolato corso della storia universale»<sup>206</sup> ma suggerisce, invece, il rovesciarsi del divenire in una simultaneità instabile che si tenta di prolungare, nella cristallizzazione della scrittura, il più a lungo possibile.

Dal tempo e nel tempo si procede, nei continui tentativi di un linguaggio costantemente alla ricerca di sé, allo sfaldamento arbitrario della consequenzialità, della successione cronologica che dissemina, nel suo stendersi sugli esseri e sugli oggetti, soltanto le falle dell'assenza, i residui della rovina. È questo il particolare movimento estatico di cui il malinconico investe la rappresentazione del proprio paesaggio. Se per la filosofia platonica l'unione con l'*uno* «non può venire per via di Scienza o atto di Intelligenza», come sostiene Plotino<sup>207</sup>, rilegando l'esperienza estatica al di là delle capacità della riflessione, l'estasi paesaggistica herreriana è, invece, un puro atto del pensiero, il luogo linguistico dove il pensiero, nella forma dell'autocoscienza che il malinconico ha della propria frattura, realizza compiutamente se stesso. L'estasi non è tanto più, quindi, la tensione della singolarità verso l'*uno*, come nel pensiero neoplatonico a cui comunque Herrera si rifà fin dalle basi del proprio discorso, quanto piuttosto lo stabilimento improvviso di un *tutt'uno* che è la simultaneità stessa di ciò che il malinconico avverte sotto la forma del frammentario. Come annota Idea Vilariño, le strategie per mezzo delle quali tale condizione è raggiunta nell'evocazione poetica del paesaggio sono molteplici, ma tutte riconducibili a un medesimo «trueque significativo» che è l'istante in cui i plurali vengono riuniti nell'attimo effimero ma carico di tensioni della costellazione: «son los frecuentes adverbios temporales: *de pronto, de súbito, en tanto, mientras*. O las fórmulas del tipo *Todo duerme, Todo es paz, Todo es grave*»<sup>208</sup>. Si è visto come in questa stessa direzione Herrera y Reissig sia andato, nel corso del primo decennio del Novecento, a elaborare una complessa galassia d'immagini, tutte riconducibili a questa medesima intenzione: l'accordo che presiedeva i frammenti amorosi, il palazzo *fin de siècle* dove il tempo veniva inscenato e sconfitto, il *Todo* che, trasversale a molta della poesia herreriana, costituisce, nella sua opposizione al decadimento dei singolari, la chiave di lettura principale del paesaggio delle *Eglogánimas*. Se alla percezione del malinconico spetta il compito di «polverizzare il mondo», deve poi, quella stessa coscienza, procedere a «spiritualizzare la polvere»<sup>209</sup>. È

---

<sup>205</sup> R. Mirza, *Herrera y Reissig. Antología, estudio crítico y notas*, Montevideo, ARCA, 1975, p. 42.

<sup>206</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 67.

<sup>207</sup> Plotino, *Enneadi*, VI, 4, 1-3. (p. 1947)

<sup>208</sup> I. Vilariño, "Prólogo", cit., p. XXVI.

<sup>209</sup> G. Deleuze, *La piega*, cit., p.

un processo, questo, che assume concretezza nello spazio di quella «intuizione unitiva»<sup>210</sup> che Starobinski rintraccia nella poesia di Baudelaire; ma si tratta di un'unione che non è più l'utopistico ritorno a uno stato precedente di beatitudine proiettato verso l'orizzonte del futuro, quanto invece il brillare all'unisono, nel presente della scrittura, di quella varietà che il tempo sfumerebbe altrimenti nel vuoto. Nel luogo della morte, analogamente a quanto sostenuto da Roland Barthes, «per distruggere il numero a partire dal numero, è l'unità che va paradossalmente fondata»<sup>211</sup>.

Questo è l'obiettivo programmatico di quella «poesía que apenumbra» che Herrera y Reissig aveva proposto fra le pagine del suo *Psicología literaria*<sup>212</sup> e che incontra fra i versi di *Los Éxtasis de la Montaña* la realizzazione più compiuta dei suoi giochi di luce. I diversi elementi del mondo rappresentato si definiscono, prima di tutto, per la tonalità cromatica che li investe; ma le miriadi di riflessi si fondono, si contaminano l'un l'altro, così come le forme stesse – del mondo, degli oggetti, umane o animali che siano –, slegate, liberate da ogni separazione, mostrano adesso la tendenza all'assonanza, all'agglutinamento. I contrari divengono così dei complementari, sempre secondo l'acuta analisi di Starobinski, e «si completano per meglio esprimere che ogni pienezza è legata alla mancanza, e che ogni mancanza è fonte di un'estasi parossistica»<sup>213</sup>. La struttura del sonetto – che rispecchia con fedeltà la forma del mondo creato e visto dal malinconico – rende pienamente conto di tale processo. L'unità, comunque frastagliata al suo interno ma accordata, spezza il coro dissonante delle pluralità, ne interrompe il cammino verso la disgregazione. È questa la funzione del distico herreriano che piega le due dimensioni del cosmo l'una sull'altra. Ma così agiscono continuamente la rima, la metafora, gli scambi di senso e le contaminazioni semantiche, fino a moltiplicare costantemente gli intrecci e le relazioni:

La sombra de una nube sobre el césped recula...  
Aclara entre montañas rosas la carretera  
Por donde un coche antiguo, de tintinante mula,  
Llena de ritornelos la tarde placentera<sup>214</sup>.

Il linguaggio tende alla virtualità pura, all'instabilità proficua dell'intenzione paradigmatica. Non c'è soluzione di continuità fra la luminosità e il buio, così come è reso impossibile discernere con sicurezza l'alto dal basso. «Sobre la gran campaña verde azul y aceituna / se cuajan los apriscos en vagas nebulosas», si legge in *El teatro*

<sup>210</sup> J. Starobinski, *La malinconia allo specchio*, cit., p. 45.

<sup>211</sup> R. Barthes, "Tacito e il barocco funereo", in *Saggi critici*, cit., p. 62.

<sup>212</sup> Citiamo il testo in questione dalla versione inclusa nell'edizione Ayacucho delle *Poesías completas y prosa selecta* curata da Alicia Migdal, p. 344.

<sup>213</sup> J. Starobinski, *La malinconia allo specchio*, cit., p. 69.

<sup>214</sup> J. Herrera y Reissig, "Idilio", in *Poesía*, p. 35.

*de los humildes*, riaffermando di nuovo lo scambio, l'interazione che mescola continuamente il plurale fino ad addensarlo nella vaghezza della totalità. Questo è il solo idillio che si offre, nell'epoca della modernizzazione, al malinconico che sogna la modernità. La macchina si fa animale che, a sua volta, nel ritorno fonemico della rima, impregna di sé l'altezza del cielo e, di trasfigurazione in trasfigurazione, si accorda sonoramente con i ritornelli del crepuscolo. Il cosmo intero «deve tendere, al limite, all'indiscernibilità»<sup>215</sup>, appunta ancora Deleuze.

Assecondando i propositi antagonistici che la scrittura herreriana rivolge nei confronti del tempo e della storia, potrebbe dirsi che l'insieme delle *Eglogánimas* non è altro che il tentativo anticipato di risoluzione di quell'angoscia essenziale che affligge l'anima più profonda del Novecento e che Rilke, solo pochi anni dopo, avrebbe condensato nella sua ottava elegia duinese. Il *Niergends* del poeta tedesco, «il Nessundove senza il bordo del no» che «infinitamente si sa senza volerlo»<sup>216</sup>, dove la separazione lascia spazio al sogno della possibilità, conquista il proprio luogo poetico già fra i chiaroscuri paesaggistici herreriani, fra le forme liberate nella virtualità del paesaggio immaginato, dello scenario *parlato*. L'universo piegato e riflettente pone dunque un problema che è di ordine linguistico non meno che concettuale. Come succederà nel caso del poeta tedesco, anche per la scrittura herreriana tutto ciò significherà rimettere mano all'arsenale della scrittura, per modificarne i sentieri, rivederne i percorsi: se il «tempo del dicibile» è sempre e soprattutto il luogo delle forme nella storia, se la parola, in senso heideggeriano, è comunque il luogo della *differenza*<sup>217</sup>, il modo in cui la poesia tornerà a pensare se stessa sarà quello di una «lunga esperienza d'amore», come lo spazio del «mero indicibile»<sup>218</sup>: «il non espresso» non è però un'impossibilità della pronuncia, «bensì il non detto, il non ancora mostrato, il non ancora giunto a manifestarsi»<sup>219</sup>. Attorno alla ricerca di questo inattingibile dalla parola, verso la possibilità di pronunciare quei «silencios divinos» che concludono *Ebriedad*<sup>220</sup>, la scrittura più matura di Herrera y Reissig mette in movimento il convulso desiderio del moderno.

<sup>215</sup> G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 59.

<sup>216</sup> R. M. Rilke, *Elegie duinesi*, Milano, BUR, 2011, p. 85.

<sup>217</sup> È questo un tema trasversale a tutto il ciclo di conferenze dedicate da Heidegger ai problemi del linguaggio. Cfr. *In cammino verso il linguaggio*, cit.

<sup>218</sup> Le citazioni sono dalla "IX Elegia" duinese, cit., p. 93.

<sup>219</sup> M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 198.

<sup>220</sup> J. Herrera y Reissig, "Ebriedad", in *Poesía*, p. 36.

## *Sfinge, s-fingere*

*L'oscurità dell'assurdo è la tenebra vecchia del nuovo. Anch'essa va interpretata, non sostituita con la chiarezza del senso.*

THEODOR W. ADORNO

L'unità plurale che la scrittura herreriana persegue in ogni suo momento, nel programma della profanazione erotica così come nella trasfigurazione del paesaggio frammentato nella luminosità abbagliante del *tutt'uno*, è la figura più compiuta alla quale si lascia ridurre lo spostamento malinconico della perdita, l'elaborazione verbale dell'assenza. D'altra parte, la dialettica di tale processo era già pienamente contenuta nell'indecidibilità essenziale suggerita dalla natura dell'oggetto parziale che polarizzava il dire del malinconico. L'intera vicenda erotica non è altro, nella scrittura herreriana, come si è avuto l'occasione di verificare, che la trasposizione discorsiva, cifrata, della *rêverie* desiderante del moderno che continuamente ritrae se stessa nella propria ricerca della modernità sognata. D'altra parte, anche i movimenti del paesaggio scritto ne ripropongono in ogni dove le dinamiche, gli scontri, le deviazioni, sebbene ne mutino incessantemente le forme. La malinconia, essendo il paradigma di un modo di essere, è, al medesimo tempo, la forma particolare di un parlare: lo sguardo sempre fisso verso l'assente che in essa si determina comporta, in altri termini, una particolare condizione di linguaggio. Melanconica è, prima di tutto, quella lingua che dell'assenza tenta con ostinazione la dizione e che all'assenza ossessivamente si rivolge.

Nel suo studio sul barocco moderno, Severo Sarduy, partendo da presupposti del tutto simili, appronta la descrizione di ciò che definisce nei termini di «lectura radial», ovvero, di quella strategia verbale «que consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro [...] sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo el significante ausente, trazando una órbita alrededor de él»<sup>221</sup>. A questo stesso processo Sarduy si riferirà in seguito come a una «elipsis», una «ocultación teatral»<sup>222</sup> che libera

---

<sup>221</sup> S. Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2011, p. 11.

<sup>222</sup> S. Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 186.

all'infinito lo spazio testuale alla *proliferazione*, aprendo la scena della pagina all'accumulazione dei segni. Nell'orgiastica moltiplicazione delle forme, tuttavia, ciò che si conserva è esclusivamente lo spazio oscuro del vuoto di significazione, il luogo che segnala in sé, attraverso l'imponenza delle presenze, la remota traccia dell'«expulsado», di ciò che ostenta solamente «las huellas del exilio»<sup>223</sup>. Proprio il chiaroscuro insistito delle presenze e delle assenze, l'alternarsi delle fasi di un movimento che oscilla in costante tensione fra la pienezza e il vuoto, è «la definición mejor de lo que es toda metáfora»<sup>224</sup>. In questo medesimo solco si situa coscientemente la lingua herreriana, nella sua ossessiva moltiplicazione metaforica che è poi nient'altro che la dissolvenza ricercata di qualsivoglia senso predeterminato. Quando in *Psicología literaria* si legge, infatti, che «traducir la bruma con la luz meridiana equivale a un más allá del absurdo»<sup>225</sup> è proprio questo incessante divaricarsi del tessuto linguistico, la luminosità di un segno che non può tuttavia che rimandare a un'oscurità, la continua instabilità del senso di un testo che è, adesso, solamente «circulado por aporías»<sup>226</sup>, ad essere evocata come l'unico obbiettivo programmatico della poesia: la scrittura diviene, così, nient'altro che «el imperio de la Quimera»<sup>227</sup>, «el informe proscenio»<sup>228</sup>, come sarà definito in *La Vida*, il «laberinto»<sup>229</sup> al cui centro risiede esclusivamente l'enigma, la «testa de la Esfinge»<sup>230</sup>. Già Aristotele, nella *Poetica*, aveva sostenuto come, nel caso in cui «l'elocuzione fosse costituita da metafore», allora, ciò che emergerebbe sarebbe solo «l'enigma»<sup>231</sup>. Allo stesso modo, la poesia herreriana giocherà costantemente con il «mettere assieme delle assurdità»<sup>232</sup> e l'intera opera che l'uruguayano elabora nel corso del primo decennio del Novecento non sarebbe altro che l'estremizzazione radicale di questa tendenza. Più di ogni altra figura, però, saranno quelle «décimas imposibles» delle quali Herrera scrive a Pedro Saralegui nel febbraio del 1901<sup>233</sup> a condensare, nella chiusura ermetica della loro struttura, il caos ridestato dei significanti<sup>234</sup>, magistralmente

<sup>223</sup> S. Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, cit., p. 15.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>225</sup> J. Herrera y Reissig, «Psicología literaria», cit., p. 346.

<sup>226</sup> E. Espina, *Julio Herrera y Reissig. Prohibida la entrada a los uruguayos*, cit., p. 135.

<sup>227</sup> J. Herrera y Reissig, «Psicología literaria», cit., p. 350.

<sup>228</sup> J. Herrera y Reissig, «La Vida», in *Poesía*, p. 375.

<sup>229</sup> J. Herrera y Reissig, «La Torre de las Esfinges», in *Poesía*, p. 58.

<sup>230</sup> J. Herrera y Reissig, «La Vida», in *Poesía*, p. 368.

<sup>231</sup> Aristotele, *Poetica*, 1458a.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> J. Herrera y Reissig, «A Pedro J. Saralegui», *Prosa*, p. 207.

<sup>234</sup> Si veda, a questo proposito, l'analisi di Eduardo Espina sulla decima in *La Torre de las Esfinges* («Julio Herrera y Reissig y la no-integrable modernidad de «La Torre de las Esfinges»», cit.) e il capitolo dedicato a «La forma» da Blengio Brito in *Julio Herrera y Reissig: del Modernismo a la vanguardia*, cit., 1978.



sintetizzato nell'attimo circolare, semanticamente dialettico ma irrisolvibile, della rima identica:

El cielo abre un gesto verde,  
Y rie el desequilibrio  
De un satiro de ludibrio  
Enfermo de absintio verde...  
En hipótesis se pierde  
El horizonte errabundo,  
Y el campo meditabundo  
De informe turbion se puebla,  
Como que todo es tiniebla  
En la consciencia del Mundo<sup>235</sup>.

La sfinge, immagine stessa del poetico, sarà così deputata, proprio come in Hegel, a rappresentare il «simbolo del simbolico stesso»<sup>236</sup>, il luogo remoto, collocato «a cien quimeras del Mapa»<sup>237</sup>, sul cui sfondo silenzioso, incerto e oscuro – le «negras esfinges de duda»<sup>238</sup> sono, infatti, irrimediabilmente, «sin palabras»<sup>239</sup> – si staglia il gioco della moltiplicazione che è l'unico spazio d'azione possibile per qualsiasi linguaggio che si ponga come contrappunto essenziale all'occultamento dell'assente. La sfinge è il segno di qualsiasi altro segno, proprio perché di ogni possibile parlare essa costituisce il centro di emanazione: è l'enigma che giace alla base del linguaggio. In un sonetto datato 1906, Herrera y Reissig si soffermerà su questa immagine e sulla strettissima relazione che essa intrattiene con l'erotismo del malinconico, fino a concepirla come il paradigma stesso di ogni dualità, di ogni dialettica, sempre oscillante fra la decomposizione e l'unione:

Ojos de noche, de imposibles mundos  
De terciopelo ultra-violeta!... Nada  
Como esa tenebrosa llamarada  
En éxtasis de cráteres profundos<sup>240</sup>.

Ma l'atteggiamento di Herrera y Reissig nei confronti di questa grande figura della modernità è diametralmente opposto a quello dei suoi immediati predecessori e di gran parte dei suoi contemporanei. Tuttavia, sarà proprio nel solco della rivisitazione radicale di questa immagine dove il moderno riuscirà finalmente a intravedere se stesso.

Esposto per la prima volta in occasione del *Salon* del 1864, l'*Edipo e la Sfinge* (fig. 12) di Gustave Moreau anticipa compiutamente la posizione con cui una

---

<sup>235</sup> J. Herrera y Reissig, "La Torre de las Esfinges", cit., p. 58.

<sup>236</sup> G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., vol. 1, p. 407.

<sup>237</sup> J. Herrera y Reissig, "La Vida", in *Poesía*, pp. 377-378.

<sup>238</sup> J. Herrera y Reissig, "Los ojos negros", in *Poesía*, p. 385.

<sup>239</sup> J. Herrera y Reissig, "Berceuse Blanca", in *Poesía*, p. 189.

<sup>240</sup> J. Herrera y Reissig, "Esfinge", in *Poesía*, p. 356.

grandissima parte della cultura della modernizzazione in Occidente andrà a misurarsi con la figura della mitica rivale di Edipo. L'intrinseca dualità di colei che pone incessantemente l'enigma, il corpo che è esso stesso l'immagine condensata dell'arcano – «con le ali che promettono l'ideale ma con il corpo del mostro, del carnivoro che sbrana e distrugge», come appunta lo stesso Moreau in una nota preparatoria al dipinto<sup>241</sup> – è ormai cristallizzata nel momento della sua dominazione. Edipo ha risposto all'enigma sconfiggendo il mostro ed è adesso pronto a marciare «fiducioso verso la sua meta con lo sguardo fisso all'ideale»<sup>242</sup>. Il motivo andrà a costituire una base fondamentale della cultura artistica tardo-ottocentesca e forse in pochi, quanto Fernand Khnopff hanno saputo fissare in immagini il nucleo concettuale fondamentale con cui la mitologia edipica viene ripercorsa dal pensiero estetico del XIX secolo. Il mostro di *Un ange* (fig. 13), – la cui androginia, accentuata dal volto squadrato caratteristico delle modelle dell'artista belga, esalta fino agli estremi la contraddittorietà dell'essere – è, adesso, completamente domato, sottomesso all'autorità dell'eroe che ha sciolto definitivamente l'enigma. La lascivia erotica che emerge dalle linee di *Des caresses, ou l'Art, ou le Sphinx* (fig. 14), d'altra parte, se potrebbe segnalare convivenza, complicità, ci parla, comunque, soltanto di una pace armata sotto il controllo dello sguardo vigile e impassibile di Edipo. La verticalità aerea dell'eroe, a cui fanno da coro le linee verticali dello scettro e della coppia di colonne sullo sfondo, domina incontrovertibilmente la strisciante orizzontalità del mostro. L'artefatto umano e la razionalità, la cultura e l'intelletto, sembrano suggerire all'osservatore quelle linee che si stagliano verso l'alto, trionfano sull'irragionevole dell'arcano e della mostruosità.

È senza dubbio una posizione che il Modernismo ispanoamericano condivide fin dai suoi albori. Si pensi al caso di Julian del Casal, il quale, il 16 settembre 1891, inviando a Moreau una copia del suo *Mi Museo Ideal*, poi incluso in *Nieve*, «come testimonianza di profonda ammirazione e di riconoscenza infinita» si rivolge al pittore francese riferendosi come a un «maestro venerabile e impeccabile»<sup>243</sup>, dichiarando un interesse artistico direttamente derivato da una sostanziale affinità culturale<sup>244</sup>. Nel lungo testo che Casal dedica al pittore francese<sup>245</sup>, è quella stessa vittoria della

<sup>241</sup> G. Moreau, *Il collezionista di sogni*, Palermo, Edizioni Novecento, 1989, p. 41.

<sup>242</sup> *Ibidem*.

<sup>243</sup> Le parole di Casal sono citate dalla versione francese riportata da Giuliano Soria in *Mondi Trasfigurati. Da Parigi all'Avana, da Gustave Moreau a Juliàn del Casal*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 190. Allo stesso volume si rimanda per una discussione sugli intrecci e le contaminazioni fra la letteratura dell'autore cubano e l'arte di Moreau, nonché per una discussione critica sullo scambio epistolare che i due intrattennero fra 1891 e il 1893.

<sup>244</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>245</sup> J. del Casal, "Sueño de gloria. Apoteosis de Gustavo Moreau", in *Páginas de vida. Poesía y prosa*, Caracas, Ayacucho, 2007, pp. 117-121. Le citazioni che seguono sono tutte tratte da questa stessa poesia.

luminosità e della coscienza, contro le nebbie dell'animalità, a essere riproposta. Nei primi versi tutto il cosmo sembra caricarsi di instabilità, nel presagio orrorifico di una morte imminente, sensazione pienamente condensata nei soffi del «mortal frío» che «del valle solitario se evapora», come nei tratti del bosco che «ostenta fúnebre atavío», e che esprimono, insieme, l'angoscia di un mondo che «siente [...] nostalgia de la aurora». Ma lo spazio che si lascia allo smarrimento, all'insensatezza di un mondo votato alla morte, si risolve, come di consueto, nell'irruzione colossale delle forze redentrici dell'arte, nell'organizzazione melodica e cromatica della salvezza a venire:

Dios, al mirar desde el azul del cielo,  
la Belleza del Genio enamorada,  
sus culpas olvidó, sació su anhelo  
y, rozando los límites del suelo,  
descendió a bendecir la unión sagrada.  
Oscurece. Celajes enlutados  
tapizan el azul del firmamento  
y, cual fragantes lirios enlazados,  
por la región magnífica del viento  
ascienden los eternos desposados  
a olvidar sus miserias terrenales  
donde las almas sin cansancio aman,  
bañadas de fulgores siderales,  
y el ambiente lumínico embalsaman  
las flores de jardines celestiales.

L'interesse e l'affinità di Casal nei confronti di Moreau sono, d'altra parte, immediatamente riconducibili a ciò che potrebbe senza esitazioni definirsi come la questione semiologica che è in gioco fra le figure di Edipo e della Sfinge. Che il problema implicito nei dipinti di Moreau e Khnopff abbia interessato lungamente il pensiero estetico dei nuovi poeti d'America è dovuto, infatti, a una consonanza sostanziale che, in quegli anni, univa sotto un medesimo segno le riflessioni intorno all'arte che si andavano sviluppando su entrambe le sponde dell'Atlantico. L'iconologia della sfinge non è nient'altro, infatti, che la trasposizione figurativa di un problema essenziale che le poetiche letterarie e figurative di quel periodo tentavano di risolvere e che incontra la sua questione cruciale nell'elaborazione di una teoria del simbolo. Nella figura dell'Edipo vincitore è l'arte stessa a essere ritratta nell'atto di immaginare se stessa. Fra i poeti d'America, si deve a Rubén Darío, fra i versi di *Los cisnes*, una delle più significative elaborazioni poetiche dell'argomento. Una doppia interrogazione segna per intero il componimento e sarà proprio nell'opposizione di una risposta sempre mancata, sfuggente, non percepibile e di un'altra invece piena, distinta, dove andranno ricercate le tracce precise di tale concezione del simbolico. Il primo interrogativo che apre la poesia – «¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello / al paso de los

tristes y errantes soñadores?»<sup>246</sup> – risulta necessariamente incompleto se non lo si legge affiancato all'altro, indiretto, che segna la conclusione del testo, quell'interrogazione che si rivolge, senza che giunga di rimando alcuna risposta, «a la Esfinge que el porvenir espera»<sup>247</sup>. È infatti quest'ultimo quesito a esprimere per intero l'enigma fondamentale dell'angosciato sognatore, mentre il primo, che si concretizza nel geroglifico interrogante del collo del cigno, non è altro che uno strumento, un mezzo di lettura, uno schema interpretativo che, se messo in pratica, consentirebbe di risolvere l'arcano. Nel gioco di specchi delle interrogazioni, comprendere ciò che è nascosto dietro l'enigmatica fisicità del *cisne* significherebbe, di riflesso, dipanare l'intrigo della Sfinge, accedere a un avvenire che resterebbe altrimenti precluso. Cifrata nel simbolismo dariano è di nuovo la questione capitale di una modernità deforme intenta a ricercare la propria redenzione. La simbologia germinale modernista torna così, prepotentemente, a occupare i versi conclusivi del testo, in perfetta assonanza con quella marcia fiduciosa che Moreau vedeva intraprendere dall'Edipo uscito vittorioso dallo scontro con il mostro, immediatamente dopo la scena fissata nelle immagini del suo dipinto. Lo scioglimento dell'enigma dell'avvenire, la possibilità stessa di un cammino percorribile, è ciò che il poeta affida alla voce del proprio simbolo:

...Y un Cisne negro dijo: «La noche anuncia el día».  
Y uno blanco: «¡La aurora es inmortal, la aurora  
es inmortal!». ¡Oh, tierras de sol y armonía,  
aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!<sup>248</sup>

I cigni sono coloro che restano «fieles en la desilusión»<sup>249</sup>, nelle oscillazioni dello smarrimento culturale di una poesia che ricerca in maniera estenuante un proprio spazio vitale e che si costruirà pazientemente andando a coincidere con quella stessa dimensione che si ostinava a ricercare. Il collo del cigno interroga, certamente, ma ciò che esprime nel suo enigma non è altro che la trasfigurazione – la degradazione o la semplificazione, si potrebbe anche dire – dell'enigma terrificante della Sfinge nei segni limpidi di una domanda retorica privata adesso di ogni problematicità, proprio perché esso stesso costituisce l'unica risposta possibile alla questione che pone. Il significativo enigmatico cessa di essere tale per coincidere alla perfezione con il proprio significato. Questo perché quei segni sono progettati dal loro artefice in modo che nulla condividano con il presente, che è il luogo della bivalenza, della frattura irrisolvibile e dei mutamenti imposti dal tempo: la loro unica patria è quella di una finzione che non

<sup>246</sup> R. Darío, "Los cisnes", in *Poesía*, cit., p. 262.

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 263.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

contempla alcuna possibilità di includere in sé, se non nella forma del negativo e dell'esclusione radicale, il presente e la storia della quale quello fa parte. Litvak intuisce perfettamente tale questione che presiede al simbolismo modernista quando afferma che i capolavori artistici di quest'epoca culturale «revelan también un fracaso en el intento de traducir la vida, y ello se debe a su naturaleza romántica que los aleja de las realidades modernas, encerrándolos en un mundo de pavos reales y lirios»<sup>250</sup>. La complessità dell'epoca della modernizzazione, che resta perfettamente condensata nell'enigmatica immagine del mostro, viene così addomesticata dalle rivendicazioni di una razionalità creatrice che, nell'esaltazione delle capacità insieme conoscitive e creative del soggetto, stacca ideologicamente la pagina scritta dalla realtà e là vi dispone, ordinandoli meticolosamente, i propri simboli. Se vi sono imprevisti o deviazioni nella significazione, questi restano rilegati, seguendo i principi della razionalistica *Philosophy of composition* di Poe, soltanto in una «corrente sotterranea di significati», essenzialmente secondaria «rispetto al tema»<sup>251</sup>. Se il linguaggio metaforico della poesia lascerebbe presupporre l'apertura, la divaricazione, lo scollamento del senso dai significanti è però sempre l'equazione, parafrasando una frase del ritratto dell'autore di *The raven* che Darío includerà in *Los raros*, a dominare la fede<sup>252</sup>.

In questo modo l'«idealismo exasperado»<sup>253</sup> dei modernisti proverà a contrastare, sul fronte estetico, l'irriducibilità dell'esperienza moderna, l'enigma che la Sfinge della modernizzazione pone di continuo al poeta, minacciandone incessantemente l'esistenza. Ma, d'altro canto, questa posizione non si discosta, nella sostanza della sua formulazione, dal suo opposto. L'idealismo delle dottrine arieliste e delle loro coniugazioni artistiche risulta essere l'esatto elemento speculare del razionalismo scientifico largamente diffuso in quei tempi. Anche su questo fronte, seppur non manchino voci, come quella spenceriana, capaci di giustapporre alla conoscibilità della dura materia la potenza indeterminata e impenetrabile dell'inconoscibile, ogni sforzo di sintesi fra quei due campi della conoscenza resta comunque negato, preferendo mantenere al di qua del limite, che pure si intuisce, qualsiasi ulteriore riflessione ermeneutica. Comprendere l'azione che Herrera y Reissig, fra i primi, più o meno consapevolmente ma senz'altro accogliendo e sviluppando la percezione di una sostanziale insufficienza, opera sulla superficie dei discorsi e dei saperi – scientifici, filosofici, estetici – a lui contemporanei, significa dover collocare

---

<sup>250</sup> L. Litvak, *Erotismo y fin de siglo*, cit., p. 4.

<sup>251</sup> E. A. Poe, "Filosofia della composizione", in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2001, p. 1321.

<sup>252</sup> Cfr. R. Darío, *Los raros*, Barcellona, Buenos Aires, Maucchi, 1905, p. 25.

<sup>253</sup> L. Litvak, *Erotismo y fin de siglo*, cit., p. 4.

quell'esperienza artistica nel contesto di tale situazione.

Nell'impero della sfinge, della chimera, sosterrà ancora Herrera nelle pagine di *Psicología literaria*, «ser visionario es ser real, es ver el fondo»<sup>254</sup>. La proliferazione incontrollata dei segni e delle immagini, che Pedro Henríquez Ureña avrebbe definito, a proposito della poesia dell'uraguaiano, «alarmante» e perfino «delirante en ocasiones»<sup>255</sup>, estremizza i giochi verbali codificati dell'arte modernista fino a rovesciarne sostanzialmente la funzione. Quella di Herrera y Reissig è una poetica della distorsione. Il segno vi si muove sempre come un'entità lugubre, perversa e morbosa che, sullo sfondo della coscienza esasperata del tempo e della morte, propone la costante ma problematica simbiosi fra armonia e dissonanza<sup>256</sup>. Ma ciò che è in gioco in una poesia che accoglie in sé i contrari, non per sottoporli a semplificazione, bensì per accentuarne le contraddizioni reciproche e le fratture ma anche gli scambi e le contaminazioni continuamente in divenire, è la proposta di una semiologia che, rifiutando l'esempio dell'«eroe civilizzatore» Edipo, che con la sua risposta all'enigma, sostiene Agamben, «fornisce il modello duraturo dell'interpretazione del simbolico [...] si pone invece sotto il segno della Sfinge»<sup>257</sup>. L'unione solidale dei significanti con i propri significati implicata dal discorso simbolico (*sin-ballein*, mettere insieme) è sciolta e liberata nell'esposizione della frattura. A importare, adesso, nell'algoritmo saussureano del segno è soltanto il «valore proprio» della barra e, cioè, il fatto che essa rappresenti, d'ora in avanti, soltanto «la rimozione del significato»<sup>258</sup>. È questa la strada che si apre davanti agli occhi di una poesia che osservi se stessa con lo sguardo del malinconico. La proliferazione dei significanti che si è osservato scaturire dall'emancipazione linguistica dell'oggetto parziale inaugura esattamente tale possibilità. Al cromatismo delle *ojeras* è concesso quindi di liberarsi e di andare a legarsi con i più vari elementi del tessuto testuale. In questo modo, *violeta* segnerà il chiaroscuro misterioso del *crepúsculo*, così come le *palomas-recuerdos* che verso quella stessa indeterminazione procedono nel loro volo verticale, o, ancora, le strade della separazione continuamente evocate in *La muerte del pastor*. Ma lo stesso accadrà per quel *terciopelo violeta* di cui si vedranno colorati gli occhi della sfinge che, già slegato dalla tattilità del tessuto, si estenderà nell'immagine funerea del «ciprés de terciopelo» la quale polarizza su di sé l'evocazione dell'indeterminato paesaggio di *La Torre de las*

---

<sup>254</sup> J. Herrera y Reissig, "Psicología literaria", cit., p. 350.

<sup>255</sup> P. Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, cit., p. 235.

<sup>256</sup> Cfr. L. Villavencico, "La distorsión de las imagenes en la poesía de Julio Herrera y Reissig", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 309 (marzo 1976), pp. 389-402.

<sup>257</sup> G. Agamben, *Stanze*, cit., pp. 164-165.

<sup>258</sup> R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 2002, p. 39.

*Esfinges*<sup>259</sup>, o, ancora, fino a caratterizzare la materia fantasmatica dell'oggetto perduto d'amore: «anoche vino a mí de terciopelo», si legge nella fantasmagoria onirica di *Color de sueño* in *Los Parques Abandonados*<sup>260</sup>, evocando l'apparizione dell'amata defunta.

È esattamente nel punto in cui il feticcio si stacca dal corpo madre dal quale deriva – movimento per il quale sembrerebbe risolversi l'assenza in presenza (per quanto questa possa risultare parziale) – che lo schema duale della pienezza e del vuoto viene trasposto, strutturalmente invariato, nella moltiplicazione ostinata dei segni, fra i meandri di una significazione che si sostiene solo «nel rinvio a un'altra significazione»<sup>261</sup> ed escludendo da sé qualsiasi rimando stabile verso un significato concreto. La scrittura, germogliata fra gli anfratti oscuri della parola amorosa colta nell'attimo del lutto, sceglie di non cancellare l'enigma al quale è condannata provvedendo a ricoprirlo di risposte artefatte quanto insufficienti, per accogliere in sé, al contrario, il dilemma della sfinge. La poesia diviene essa stessa, percorrendo questa direzione, la copia infinita di quel mistero, il luogo di una virtualità perennemente indefinita. È questa la situazione limite alla quale è dato di approdare a una scrittura, com'è quella herreriana, che è, soprattutto, parola del tempo e che della storia e delle sue voragini ha da sempre fatto il proprio materiale fondamentale. Nel frammento dedicato a *L'inconoscibile*, Roland Barthes riconosce in che modo «adoperarsi per un soggetto impenetrabile», fare del vuoto di senso il centro vivo della propria parola, sia «religione pura»: «fare dell'altro un enigma irrisolvibile da cui dipende la mia vita, significa consacrarlo come dio; io non riuscirò mai a risolvere l'enigma che egli mi pone: l'innamorato non è Edipo. Quindi non mi resta altro che volgere la mia ignoranza in verità»<sup>262</sup>. Sviluppare il senso di un'ignoranza che germoglia come unica verità nel solco della separazione (la sacralizzazione, la *religione pura*), significa entrare nel cuore della retorica del tempo e della malinconia. L'unica verità che è concesso di raggiungere a un siffatto organismo testuale è, infatti, ciò che Lacan definisce la «*dir-mensione*», «la dimensione del detto»<sup>263</sup> e a cui Deleuze si sarebbe riferito come a una «verità della relatività», in opposizione a una ben differente «relatività del vero»<sup>264</sup>. Solo in ciò che è confusamente richiamato alla parola – solo nell'appello a ciò che scaturisce dall'azione frazionante del prisma –, che è poi il luogo di una sempre reiterata indecidibilità, di una

---

<sup>259</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 58.

<sup>260</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>261</sup> J. Lacan, "L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud", cit., p. 492.

<sup>262</sup> R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 107.

<sup>263</sup> J. Lacan, "Del barocco", in *Il seminario. Libro XX. Ancora*, Torino, Einaudi, 2011, p. 102.

<sup>264</sup> G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 35.

voragine di senso, di un'oscillazione mai risolvibile del significato nel punto della sua frattura con i significanti che sarebbero deputati a convogliarlo, il malinconico incontra la propria verità. Volgere l'ignoranza in verità significa però, soprattutto, profanare ciò che si era in un primo tempo riposto nella sfera del sacro, utilizzare l'inutilizzabile, costruire il proprio monumento su ciò che prima si mostrava soltanto con le fattezze del vuoto.

Si tratta, in sostanza, dell'estremizzazione delle dinamiche di quel discorso allegorico che Walter Benjamin ha sapientemente messo in luce fra le pagine della sua analisi sul *Trauerspiel*, per cui il discorso poetico, seguendo i percorsi della malinconia, «si propone in effetti come lo sfondo oscuro sul quale si doveva staccare il mondo luminoso del simbolo»<sup>265</sup>, una parola dove «l'“attimo” mistico diventa l'“ora” attuale», dove «il simbolico si stravolge in allegorico»<sup>266</sup>. Nell'insistito presente di *Los Éxtasis de la Montaña*, nella cristallizzazione del tempo che riluce nel bagliore dell'attimo, così come nella coincidenza carica di tensioni dell'accordo e dell'androgino oppure nella profanazione del cadavere fra le nebbie dell'atmosfera onirica, quello che si ottiene è la contemporaneità di ciò che sarebbe altrimenti destinato alla non coincidenza. Le rovine del tempo sono richiamate all'attualità dell'enunciazione, e così rimesse in moto, continuamente problematizzate nel reciproco contatto. Contrariamente agli esempi dei modernisti, la lirica herreriana decide consapevolmente di rifiutare qualsiasi semplificazione; sceglie, al contrario, di fondare se stessa sulla contraddizione, sulla non risolubilità dei conflitti. Ma in questione, in tale mutamento semiologico della parola poetica, c'è molto di più che non una semplice strategia di costruzione discorsiva. In gioco, fra le trame oscure, dinamiche e irrisolvibili dell'allegoria, è, infatti, il risveglio di una nuova coscienza storica, che non si affida più all'utopia salvifica dell'avvenire, bensì si dichiara inesorabilmente incatenata alla propria attualità e che da questa difficilissima posizione sceglie di agire dal presente, nel presente e, attivamente, verso un presente diverso. Leggendo le analisi benjaminiane sull'allegoria, Gilles Deleuze ha precisato la fortissima carica di storicità che presiede al testo allegorico barocco, ai cui meccanismi di funzionamento la poesia herreriana deve essere ricondotta, se la si voglia cogliere nel pieno della sua azione:

I barocchi sanno bene che non è l'allucinazione a fingere la presenza: è la presenza stessa ad essere allucinatoria. Walter Benjamin ci ha fatto compiere un decisivo passo avanti nella comprensione del Barocco, dimostrando che l'allegoria non è un simbolo mancato, una personificazione astratta, ma una

---

<sup>265</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 135.

<sup>266</sup> *Ivi*, p. 157. Starobinski, in tempi più recenti, affermerà che «l'allegoria sarebbe in tal modo il culmine della malinconia» (*La malinconia allo specchio*, cit., p. 72).



potenza di raffigurazione differente dal simbolo: quest'ultimo combina l'eterno e l'istante, ponendosi quasi al centro del mondo, mentre l'allegoria scopre la natura e la storia seguendo l'ordine del tempo, trasforma la natura in storia e la storia in natura, in un mondo che non ha più un centro<sup>267</sup>.

È certamente la più tragica delle soluzioni, questa, alla quale la lirica dell'epoca della modernizzazione approda nella scrittura di Herrera y Reissig. In questo senso, la scrittura herreriana è pienamente barocca perché è una scrittura efficacemente contemporanea, attuale, capace di accogliere e rielaborare criticamente il nucleo vivo della propria epoca: è una parola che del tempo in cui vive eredita completamente la struttura, le alternanze, le contraddizioni. Ma è, sempre seguendo questa direttrice di lettura, anche e soprattutto una poesia del dolore – un testo che torna continuamente ad accogliere in sé il peso dell'esistenza, della morte e della separazione – e che di tale sofferenza cercherà con ostinazione la deflagrazione. Lacan ha letto con grande acume questo prolungarsi potenzialmente infinito della sofferenza fra le trame dell'irriducibile complessità della contraddizione, scorrendo, però, una via d'uscita, l'unica, percorribile: «per quanto prolungato lo si supponga», si legge in *Kant con Sade*, «[il dolore] ha un termine: lo svanire del soggetto»<sup>268</sup>. È necessario riprendere in considerazione, in questo senso, i sessanta sonetti di *Los Éxtasis de la Montaña*. Nessun soggetto è lì richiamato alla parola; ogni forma risorge nelle trame della testualità senza che in essa vadano prendendo forma i lineamenti di una sguardo. *Nessuno* parla ma sono, al contrario, il paesaggio e le sue forme a emergere liberamente alla pronuncia. È questo l'effetto di una scrittura metaforica che, giunta al proprio limite, diviene totalmente quella figura allegorica che, per Franco Rella, è il luogo compiuto della «redenzione dei frammenti e delle immagini» che, sorpassando i limiti del senso individuale, dell'arbitrarietà dell'investimento simbolico, si rende così *trasmissibile*, si «connette a un destino collettivo»<sup>269</sup>, dimostrando la capacità di una letteratura che recupera il proprio potere d'azione su un mondo con il quale l'arte aveva, da tempo, abbandonato il confronto diretto. Non soccombendo più al gioco perverso delle maschere, alle regole di interpretazione del mondo che in esse si determinavano, la letteratura si stacca con decisione dalla *doxa* rifiutandone le immagini stereotipate, l'univocità delle operazioni interpretative, per riaccogliere il mondo al di là della separazione operata. La letteratura include in sé la dialettica delle maschere e si fa così, essa stessa, mondo, realtà. In questo senso, ciò che sembrerebbe affermarsi come la finzione più estrema riprende possesso del reale operandone la riattualizzazione

---

<sup>267</sup> G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 207.

<sup>268</sup> J. Lacan, "Kant con Sade", in *Scritti*, vol. 2, Torino, Einaudi, ..., p. 773.

<sup>269</sup> F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Parma, Pratiche Editrice, 1981, p. 10.

parodica, rendendolo, cioè, nuovamente disponibile all'azione, all'uso, alla rielaborazione. Un grande malinconico, Stéphane Mallarmé, avrebbe racchiuso tale progetto nella formula di una «disparition élocutoire du poëte»<sup>270</sup>. Ma nella poesia di Herrera sono nuovamente le decime impossibili di *La Torre de las Esfinges* a condensare più significativamente questo processo di occultamento del soggetto nel momento stesso del suo farsi. Il mondo immaginato sotto l'egida della sfinge è un mondo senza soggetto proprio perché il soggetto diviene esso stesso quel mondo, reso infinito dall'azione moltiplicativa della significazione:

Las cosas se hacen facsímiles  
De mis alucinaciones  
Y son como asociaciones  
Simbólicas de facsímiles...<sup>271</sup>

L'annosa questione delle «dos maneras fundamentales»<sup>272</sup> della poesia herreriana, quella vertiginosa e allucinata che va da *La Vida* a *La Torre de las Esfinges* e quella invece di stampo maggiormente classico, dai toni delicati e dall'esultante vitalità che culmina nei sonetti delle *Eglogánimas*, perde, all'interno di questo quadro generale, la propria pregnanza. L'enigma del malinconico torna a riproporsi incessantemente su di ognuno dei due versanti, nei modi fino a qui illustrati. La maniera poetica di Herrera y Reissig cambia continuamente, rielabora le proprie forme fino a sondare gli estremi dell'allucinazione più esasperata e dell'apparente tranquillità di una natura idealizzata, mantenendo però, alla base, una medesima spinta creativa. *Los Peregrinos de Piedra*, l'antologia di un'intera opera a cui Herrera lavorerà fino al termine dei suoi giorni, si mostra così come una variegata collezione di movimenti su un medesimo tema. Non si deve dimenticare, infatti, che le due maniere della poesia di Herrera y Reissig hanno uno sviluppo cronologico parallelo tanto che, come ha inteso alla perfezione José Pedro Díaz, «la distinción entre ambas modalidades no puede hacerse con mucha nitidez»<sup>273</sup>. *Los Peregrinos de Piedra* sono il monumento poetico che il moderno, preso fra le trame di un'irriducibile complessità, erige alla trasmutazione continua degli elementi. Ma la trasmutazione, come suggerisce Dante in un passo dell'*Inferno*, non è che il mutamento reciproco di «materia» intrapreso da «forme» certamente differenti ma che condividono fin dall'inizio qualcosa come un'essenza comune<sup>274</sup>. È la diversità insita nel medesimo,

<sup>270</sup> S. Mallarmé, "Crise de vers", in *Œuvres complètes*, cit., p. 366.

<sup>271</sup> J. Herrera y Reissig, *Poesía*, p. 62.

<sup>272</sup> G. de Torre, "Estudio preliminar", cit., p. 19.

<sup>273</sup> J. P. Díaz, "Una conferencia sobre Julio Herrera y Reissig", in *Anales de la Universidad*, n. 162, 1948, p. 11.

<sup>274</sup> Cfr. Dante, *Inferno*, canto XXV, vv. 97-101. Per la filosofia scolastica che Dante riprende in questo passo e che incontra le sue origini nella distinzione aristotelica tra forma e materia, la forma è appunto ciò

la contraddittorietà che si muove nel seno del moderno, a consentire l'attuazione della virtualità nel gioco dei riflessi; è l'antinomia che caratterizza la fisionomia mutilata del malinconico a dover procedere, nell'infinità della scrittura, per ri-frazioni e per salti. Solo in questo modo si rende possibile interpretare il disegno che Herrera y Reissig progetta e compie, nella forma carica di tensioni del non-finito, sotto cui si presenta alla lettura, oggi, la sua opera. È il desiderio del libro totale a cui aspirava Stephane Mallarmé, di quel *libro assoluto* che avrebbe dovuto avere, secondo l'interpretazione di Valery, «un valore d'universo»<sup>275</sup>.

La letteratura pone se stessa sotto il segno della sfinge perché è solo a partire da una semiologia che rifiuti apertamente l'azione di Edipo che a essa è concesso di riacquisire potere sul mondo, di farsi, letteralmente, *comprensiva* del mondo. È il risultato maturo a cui giunge una larghissima tradizione culturale e poetica della malinconia, sempre pronta a tornare a misurarsi con il tempo e i suoi effetti. Nel suo trattato del 1621 sull'*Anatomia della malinconia*, Robert Burton aveva già compreso alla perfezione la capacità di *divenire mondo* insita nella parola del malinconico, nella continua e sempre mutevole ricombinazione dei segni alla quale esso è per sua natura incline, e i cui risultati «possono essere infinitamente vari», tanto che le complicate parole che se ne deducono «non sarebbero contenute nei perimetri del firmamento»<sup>276</sup>. Nel 1942, un grande lettore di Julio Herrera y Reissig, Jorge Luis Borges, avrebbe ripreso la suggestione di Burton per dare corpo alla fantasmagoria più caratterizzante del malinconico moderno, condensandola nei prismi infiniti di una biblioteca eterna, al centro della quale giace il libro unico fra le cui pagine la complessità di tutto l'esistente è egualmente inclusa:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. [...] Yo afirmo que la Biblioteca es interminable. Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio. Razonan que es inconcebible una sala triangular o pentagonal. (Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras oscuras. Ese libro cíclico es Dios)<sup>277</sup>.

Su questo libro *mostruoso* che, come la Sfinge, racchiude in sé tutti i contrari,

---

che imprime nella materia la sua essenza specifica, dandole individuazione. La sola possibilità della trasmutazione può darsi, quindi, esclusivamente nel caso in cui le forme coinvolte condividano fra loro una medesima essenza, ovvero, un analogo rapporto con le proprie materie.

<sup>275</sup> P. Valery, "Lettre sur Mallarmé", in *Œuvres complètes*, tomo 1, Parigi, Gallimard, 1997, pp. 636-637.

<sup>276</sup> R. Burton, *The anatomy of melancholy*, Londra, Stevens and Pardon, 1838 (16a ed.), p. 357.

<sup>277</sup> J. L. Borges, "La Biblioteca de Babel", in *Narraciones*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 105-106.

Borges tornerà a parlare in seguito. Il *libro de arena* non ha né inizio né fine, riunisce in sé ogni cosa e ogni tempo. Il protagonista del racconto borgesiano confida al lettore che, sfogliandone le pagine, in una, aperta casualmente, riconosce, impressa, una maschera<sup>278</sup>. Herrera y Reissig ha dimostrato, alla pari di molti suoi contemporanei, così come di molti che lo hanno preceduto e che avrebbero tentato l'impresa in seguito, la volontà di costruire questa complicata opera fatta di travestimenti e dall'inconfondibile struttura teatrale, in cui la varietà della vita fosse richiamata, nella sua interezza, al movimento, allo scontro germinale delle parti, intravedendo fra quelle pagine sognate la possibilità di racchiudere le infinite sfaccettature dell'esperienza moderna. La *revêrie* del moderno in cerca della *modernità sognata*, incontra nel desiderio del *libro-mondo*, del *libro-totale*, la sua ultima e più complessa forma di manifestazione.

---

<sup>278</sup> Cfr. J. L. Borges, "El libro de arena", in *Narraciones*, cit., pp. 231-235.

## *L'uso come fondamento*

*These fragments I have shored against my ruins  
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.  
Datta. Dayadhvam. Damyata.  
Shantih, shantih, shantih*

T. S. ELIOT

Tornare a leggere Julio Herrera y Reissig e, assieme a lui, il proprio tempo, ha significato, fin dall'inizio, rinunciare a qualsiasi pretensione unificatrice. Al contrario, nel corso delle pagine precedenti, si è stati spesso costretti ad assecondare i più vari percorsi di divaricazione. Ogni qual volta si credeva di aver isolato un elemento particolare di quell'opera, di aver *com-preso*, letteralmente, il testo in uno dei suoi punti fondamentali, quello stesso elemento appariva sfuggente e aperto, rimandando con insistenza al di fuori di sé, verso un altrove non riducibile all'organismo che al momento pareva ospitarlo. Se l'opera suggerisce e costringe a seguire certe direzioni che essa dichiara più o meno esplicitamente, tuttavia, lo sguardo del critico non può negare né occultare il proprio ruolo. Alle diramazioni suggerite dall'opera si devono aggiungere, perciò, quelle determinate dalle prospettive individuali del glossatore che, riprendendo un'osservazione lucidissima di Ángel Rama, non può far altro che appropriarsi della scrittura che pretende di interpretare, ponendo in un certo qual modo la propria voce all'interno di quell'altra *di* cui vorrebbe parlare e *da* cui, invece, si trova a prendere la parola, per dispiegare, a partire da questa sostanziale disappropriazione di sé, sempre, in ogni caso, una *creazione autonoma*<sup>1</sup>. Archeologicamente, abbiamo scelto di moltiplicare gli intrecci, di complicare i passaggi, abbiamo optato per mescolare, senza sosta, i tasselli ordinati della storia, letteraria o culturale che sia, la rigidità dei quali, fin da un primissimo momento, sembrava più occultare la forza dei testi che render loro pienamente giustizia nella forza comunicativa a essi intrinseca. Se è stato necessario verificare ciò che i testi herreriani condividevano con l'ambiente storico e

---

<sup>1</sup> Cfr. Á. Rama, *La novela en América Latina*, cit., p. 18.

letterario a essi contiguo, facendo scorrere affiancata, per un breve tratto, quella scrittura con le altre dei vari Darío e Rodó e, a seguire, di gran parte del Modernismo ispanoamericano, ben presto questa direzione ci è apparsa come di difficile praticabilità. L'oggetto resisteva alla riduzione, chiamava all'apertura, suggeriva – spesso enigmaticamente – vie d'uscita nascoste. Così, il lavoro di scavo ha avuto il suo inizio e, risalendo le tracce sparse – trovate in un verso, in un commento, fra le linee di una corrispondenza privata – si rendeva possibile tornare a chiamare in causa esperienze apparentemente lontanissime dall'ambiente montevideano degli inizi del XX secolo. Facevano il proprio ingresso nel gioco critico delle proliferazioni la poesia rinascimentale, la magnifica tradizione della lirica amorosa europea – dai provenzali fino ai grandi petrarchisti spagnoli del *Siglo de Oro* e oltre. Si doveva però risalire ancora il corso del tempo, fino agli albori, ormai oscurati dai secoli, di quel pensiero che aveva anche solo permesso l'abbaglio splendido di quelle esperienze: Herrera y Reissig accedeva al confronto con la fisiologia d'amore medievale e con i presupposti scientifici e filosofici che l'avevano determinata. Nell'azzardo dei crocevia, la teologia logica di Sant'Agostino e di Cusano sembrava depistare lo sguardo, spingendo sempre al di là dell'oggetto; al contrario disseminava anch'essa tracce, fornendo nuovi indizi da sottoporre all'interpretazione, mentre l'interpretazione si faceva infinita. Da lì, si rendeva più agevole anche ripensare una relazione forse più logica e immediata – quella con l'estetica e la filosofia romantiche – ma che, adesso, non appariva mai del tutto scontata, quanto piuttosto sempre sottoposta alla frattura dei balzi, delle interruzioni, delle contaminazioni e dei cambiamenti improvvisi di senso. Dall'immediatezza del confronto con il Modernismo contemporaneo, la scrittura herreriana veniva messa in risonanza con il lontano, con il perduto e il dimenticato. Se un elemento costante ha attraversato tutto il lavoro – e tale punto è Petrarca: i *Fragmenta*, il *Secretum*, le *Familiares* – questo è stato possibile per diverse ragioni: si sono potuti osservare in ogni momento, nei versi di Herrera y Reissig, argomenti, suggestioni, forme, automatismi estetici e inclinazioni del pensiero che richiamano direttamente alla memoria quell'esperienza chiave della cultura occidentale. La disposizione di un verso, una figura del senso, rivelavano, però, in modo sempre crescente, la natura attiva di quegli elementi, portando a escludere la semplice fossilizzazione della forma così come la stereotipia dell'argomento. In questo senso, ci è parso di riscontrare fra quei due mondi, certamente distanti, una sorta di spinta comune; un'*emergenza* dai tratti del tutto analoghi che motivava quelle due opere nei loro rispettivi tempi di crisi.

Dieci anni esatti dopo la morte di Julio Herrera y Reissig, Borges avrebbe provato a condensare i tratti che, secondo lui, sarebbero stati propri della nuova poesia.

L'osservazione su cui l'argentino fondava la propria argomentazione era elementare: la percezione dell'esistenza doveva abbandonare l'illusione di staticità in cui l'avevano rilegata le tradizioni pagana e cristiana per aprirsi, invece, verso «una concepción dinámica del kosmos», fino alla contemplazione del mondo intero e della sua storia «como un protéico devenir, como una rauda carnalesca teoría hecha de sufrimientos y de goces»<sup>2</sup>. Se il dinamismo dell'esistenza implicava in maniera diretta, nella parole di Borges, l'inarrestabile e tragico carnevale del tempo – macerie su macerie camuffate sotto le maschere del ricordo e della nostalgia –, la poesia doveva porsi, di contro, come momento essenziale di protesta: «la miel de la añoranza no nos deleita y quisiéramos ver todas las cosas en una primicial floración»<sup>3</sup>. La novità veniva intesa, dal Borges portavoce delle avanguardie, sostanzialmente come una resurrezione. Sulla base di questo anacronismo essenziale il progetto avanguardista si diffonde a macchia d'olio nelle culture latinoamericane – «somos Pasado, Presente y Futuro», si legge nel manifesto cileno *Rosa Náutica*<sup>4</sup> – e in questo tratto esso mostra, con ogni probabilità, la sua più specifica peculiarità. Fra tutte le dichiarazioni programmatiche che si susseguivano in quegli anni nel continente, la più esplicita e significativa in questo senso è certamente quella contenuta nel *Manifiesto del Ultra*, firmato da Borges assieme a Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova e Juan Alomar nel 1921. «Existen dos estéticas», recita l'*incipit* del testo, «la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas». La possibilità stessa di un'arte *nuova* si gioca entro i limiti di tale dicotomia: «guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja – más allá de las cárceles espaciales y temporales – su visión personal»<sup>5</sup>. L'estetica prismatica è, nella sua propria e più profonda essenza, un'estetica *situata*: essa si muove e si determina solo *in* e *a partire da* determinate coordinate spazio-temporali (con i lacci culturali che necessariamente vi si determinano) e dalle quali non può in alcun modo prescindere; tuttavia, l'estetica del prisma, è un *arte redenta* – nonostante le tesi di filosofia della storia benjaminiane non fossero ancora state scritte, si è costretti a osservare che la convergenza è qui impressionante, concettualmente così come lessicalmente<sup>6</sup> – poiché essa nasce in primo

<sup>2</sup> J. L. Borges, “Al margen de la moderna lírica”, in H. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Messico, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 271-272.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 272.

<sup>4</sup> H. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, cit., p. 264.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>6</sup> Sulle reciproche risonanze fra il pensiero di Walter Benjamin e la teoria estetica borgesiana ha scritto di recente Kate Jenckes, *Reading Borges after Benjamin. Allegory, Afterlife, and the Writing of History*, New

luogo come la possibilità di scardinamento di ogni successione e di ogni ripartizione. Come Borges preciserà trent'anni dopo nel suo lavoro sui precursori di Kafka, la letteratura stessa si definisce come azione della *discontinuità*. Quando si legge che «cada escritor *crea* a sus precursores» in modo tale che «su concepción modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro»<sup>7</sup> è, infatti, esattamente tale pratica di discontinuità ciò che caratterizza l'azione estetica nella sua essenzialità. A prescindere da qualsiasi eteronomia, che costringerebbe la letteratura a pensarsi come un organismo intrappolato nell'obbligo della successione e della situazione, l'estetica della rifrazione prismatica è un principio caotico e sostanzialmente autonomo, per il quale tutti i tempi – il passato e il futuro così come il necessario presente – e ogni loro prodotto non divengono altro che materiali fra i molti disponibili, utilizzabili a discrezione dell'artista. Si è resa conto perfettamente di questa tendenza delle avanguardie ispanoamericane, e più particolarmente di quelle argentine, Beatriz Sarlo, quando, a proposito di tali esperienze, segnala che esse «reivindican radicalmente la autonomía, afirman que el fundamento de su práctica está en ella misma»<sup>8</sup>. Se le avanguardie sembrano rifiutare la società presente nel luogo stesso in cui essa si determina come lo spazio transitorio di una *tradizione*, è proprio tale ubicazione tradizionale e culturale a rendere possibile il loro programma. La *novità* della *discontinuità* è, infatti, nient'altro che la ripresa di possesso delle scorie su cui il presente irrimediabilmente viene, ogni volta, fondato: «'lo nuevo' – continua Sarlo – es definido precisamente por quienes están seguros de su pasado, que pueden recurrir a la tradición y rearmarla como si se tratara de un álbum de familia»<sup>9</sup>. La novità è un rimettere mano al passato, riportandolo alla luce come organismo nuovamente vivo. In questo, ha ragione di affermare Sarlo, la letteratura dichiara con forza la propria indipendenza dall'andamento stereotipato del mondo e della storia, compiendo «el gesto de separar vida y literatura»<sup>10</sup>.

La diagnosi di Sarlo va però ripensata e corretta in due punti fondamentali. In primo luogo, riguardo alla supposta visione utopica che animerebbe il progetto delle avanguardie – «la vanguardia es una utopía transformadora de las relaciones estéticas presentes: la imposición instantánea y fulgurante de lo nuevo»<sup>11</sup> – e, in conseguenza

---

New York, State University of New York University Press, 2007.

<sup>7</sup> J. L. Borges, «Los precursores de Kafka», in *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 166.

<sup>8</sup> B. Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003, p. 107.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 101.



diretta di questo, nell'opinione per la quale il *nuovo* debba essere considerato come il *fondamento* di una letteratura così intesa<sup>12</sup>. L'anacronismo dell'avanguardia non è utopico, e questo in primo luogo proprio in quanto anacronismo. La salvezza dell'utopia si fonda, infatti, sulla subitanea e accelerata concretizzazione di un progresso che qualsiasi procedimento anacronistico è determinato, fin dalle sue basi, a rifiutare. Come si è visto nei preliminari a questo lavoro, l'utopia non guarda mai verso il passato, tantomeno per trascinarlo nuovamente verso il presente; il suo posto è, invece, l'adesso della propria formulazione o, al limite, un futuro affatto distante. Inoltre, non c'è possibilità di alcun progetto utopico se non attraverso l'esaltazione di una psicologia individuale capace – per mezzo degli strumenti culturali forniti dal presente in cui si trova a formulare il proprio disegno – di discernere gli aspetti positivi del suo tempo da quelli deformati e negativi, fondando interamente sull'apologia dei primi il sistema salvifico e definitivo che essa propone. L'estetica del prisma nega entrambe queste caratteristiche. Il suo obiettivo non è mai una stasi, intesa come il culmine necessario, definitivo e immutabile di un progresso del tutto prevedibile: il prisma è, al contrario, la figura *attiva* di un divenire mai arrestabile nelle sue continue mutazioni, colto, di volta in volta nei suoi attimi di esplosione; il processo che in esso si instaura va inteso sempre come inconcluso e rinnovantesi. L'estetica del prisma nega però, soprattutto, qualsiasi personalismo riconducibile alla figura, tanto romantica quanto modernista, del genio e dell'eroe. Se l'utopia esalta le capacità della razionalità soggettiva come prodotto della matrice socio-culturale in cui essa è prodotta, la poesia ultraista, fra gli altri esempi possibili, negando la validità estetica della realtà in cui si muove, deve, secondo Borges, emanciparsi da «el prurito de querer expresar la personalidad de su hacedor»: ciò non sarebbe altro, infatti, che il frutto di «un error psicológico, ya que la personalidad, el yo, es sólo una ancha denominación colectiva que abarca la pluralidad de todos los estados de conciencia»<sup>13</sup> e che segna, alla stregua di un peccato originale, tutta la lirica moderna.

Dalla critica alla dimensione utopica dell'avanguardia è possibile rivedere la formulazione di Beatriz Sarlo a riguardo del fondamento di quella letteratura. Il nuovo non può esserne il fondamento proprio perché, su di un semplice livello teorico e logico, ogni novità che pensi se stessa come un punto di partenza per qualcosa di altro da sé sfocia irrimediabilmente nella logica consequenziale che l'anacronismo messo in moto dall'azione prismatica pretenderebbe invece di contraddire; il nuovo non può fondare alcunché perché esso è pensato fin da subito come estraneo a qualsiasi progetto

---

<sup>12</sup> “Lo nuevo como fundamento” è il titolo della sezione dedicata alla questione dal lavoro di Sarlo.

<sup>13</sup> J. L. Borges, “Ultraismo”, in H. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, cit., p. 291.

utopistico: in altri termini, la novità dell'anacronismo non può mai in alcun modo essere il prodotto di una mitologia della novità. Essa è, piuttosto, un frutto e mai un presupposto, un risultato da ottenere ogni volta sotto forme differenti e sempre e inevitabilmente rimesso in discussione. Rimettere mano alla tradizione – a *tutte* le tradizioni disponibili – come se fossero, per riprendere la felice metafora sarliana, un album di famiglia le cui immagini possono essere riordinate e affiancate fra loro a piacimento, nell'ordine che di volta in volta si preferisce o si crede più opportuno, significa, nella pratica delle avanguardie, agire nel senso di un'impossibilità di qualsiasi ulteriore stratificazione tradizionale. Rimettendo alla libertà della prassi estetica l'accesso e la fruizione di quegli elementi altrimenti bloccati nei meccanismi del patrimonio culturale, e non prevedendo, per questa azione, mai un principio né un fine che non sia quello della prassi stessa nel suo essere portata ogni volta all'atto, l'avanguardia destabilizza ogni logica storico-culturale per la quale, attraverso ciò che Benjamin definisce il *ricordo* (*Erinnerung*), sotto la forma della cultura come *tradtum*, si «tramanda l'accaduto di generazione in generazione»<sup>14</sup>. Il ricordo è, da questo punto di vista, un inaccessibile della storia, sepolto sotto le parole sempre identiche a se stesse attraverso le quali quello si trasmette da un'epoca all'altra dell'umanità. L'anacronismo dell'estetica prismatica si motiva invece su di una diversissima *reminiscenza* (*Eingedenken*), intesa come ritorno all'accesso ai «*molti* fatti dispersi»<sup>15</sup> della storia e, quindi, apertamente, contro ogni suo potere. Se il ricordo consiste dunque nel rispettare la tradizione nel luogo stesso in cui essa impone il proprio ordine, la reminiscenza è piuttosto la libertà sempre rivendicata di riportare all'attualità ciò che è rimosso proprio in quanto tradizionale, ciò che risulta separato nell'inaccessibilità della storia codificata. In questo senso, il nuovo non è mai un fondamento, bensì il risultato faticosamente raggiunto ogni volta che si ritorni attivamente a mettere mano alle macerie del passato, ovvero, attraverso un *uso* che trasporta il resto, la polvere, a una rinnovata fioritura. Per questo la caratteristica essenziale di ogni avanguardia è quella «di non aver sviluppato alcuno stile»; «questi movimenti», annota Peter Bürger, «hanno piuttosto liquidato la possibilità di uno stile legato all'epoca, elevando a principio la piena padronanza dei mezzi artistici delle epoche passate. Solo la totale disponibilità rende universale la categoria del mezzo artistico»<sup>16</sup>. Solo la rinnovata disponibilità della tradizione, solo il suo essere riportata all'uso, continuamente, incessantemente, mette l'arte nella condizione della novità.

---

<sup>14</sup> W. Benjamin, "Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov", in *Angelus Novus*, cit., p. 262.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 263.

<sup>16</sup> P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 23-24.

Sono questi i cardini di un pensiero estetico che Ortega y Gasset, nel suo studio sulla disumanizzazione dell'arte, ha portato pienamente alla luce<sup>17</sup>. Se per Ortega «el poeta empieza donde el hombre acaba», già che la sua missione è quella di «inventar lo que no existe»<sup>18</sup>, questa stessa posizione costituisce il tratto più profondo dei progetti avanguardisti. L'ha sintetizzato alla perfezione Huidobro fra le pagine del suo scritto su *La poesía*, sostenendo che «el poeta crea fuera del mundo lo que debiera existir»<sup>19</sup>. Proprio come la disumanizzazione di Ortega non deve essere affatto intesa come una volontà da parte dell'arte di rifiutare la propria ascendenza umana, allo stesso modo l'antipsicologismo delle avanguardie non può essere ridotto alla negazione di qualsivoglia implicazione della persona; al contrario – lo sottolinea Borges – la nuova letteratura «tiende a la meta primordial de toda poesía, esto es, a la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional»<sup>20</sup>. L'arte non è antiumana, bensì essa si scaglia ferocemente contro la mistificazione dell'umanità prodotta da qualsiasi mitologia umanista. Il *Non serviam* di Huidobro<sup>21</sup>, rivolto a una natura che è là l'immagine di ogni oggettività imposta, è precisamente l'atto di ribellione verso qualsiasi regola e categoria aprioristiche e determinate dall'esterno, vadano esse sotto i nomi di cultura o di tradizione, o comunque le si voglia definire. Così, se l'arte si disumanizza marginalizzando il soggetto della creazione, con tutte le sue precostituite inclinazioni psicologiche, per esaltare la creazione *per sé*, essa si disumanizza inoltre assumendo la forma dell'insensato, dell'irragionevole e dell'illogico, di «un discurso donde a cada palabra se le hubiese extirpado su significación habitual»<sup>22</sup>. L'anacronismo prismatico, quell'immagine che è arcaica perché ogni volta *originale* e *originaria*, non è, in fondo, che la forma attraverso cui l'arte intraprende la propria distruzione come oggetto della tradizione, ma in cui, secondo una «maravillosa dialéctica», continua Ortega, «su negación es su conservación y su triunfo»<sup>23</sup>.

Non dovrebbe sorprendere, dopo queste brevi considerazioni, la constatazione per

---

<sup>17</sup> Si ricordi, d'altra parte, che il nome di José Ortega y Gasset è uno dei tanti che Borges cita come sostenitore delle nuove proposte nel suo scritto "Ultraismo", cit., p. 291.

<sup>18</sup> J. Ortega y Gasset, "La deshumanización del arte", in *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 67.

<sup>19</sup> V. Huidobro, "La poesía", in H. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, cit., p. 228. Allo stesso modo recitano i versi di "Arte poética": «Por qué cantáis la rosa ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema» (*ivi*, p. 227).

<sup>20</sup> J. L. Borges, "Ultraismo", cit., p. 291.

<sup>21</sup> Cfr. V. Huidobro, "Non serviam", in H. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, cit., pp. 225-226.

<sup>22</sup> J. Ortega y Gasset, "La deshumanización del arte", cit., p. 57.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 80.

la quale l'isolamento culturale cui la poesia di Julio Herrera y Reissig aveva dovuto soccombere durante la breve vita del suo autore cessi di colpo subito dopo la sua morte, e che siano proprio i protagonisti che animano i fermenti avanguardisti nel continente a riesumare il nome dell'uruguaiano dalle macerie opprimenti del Modernismo. Borges, in primo luogo, ma anche i vari Huidobro, Vallejo e Neruda – secondo cui la poesia herreriana «arde en un fuego subterráneo y submarino» come «una relojería de consecuencias exactas, un torbellino con los relámpagos de la exactitud»<sup>24</sup> – sembrano riconoscere nell'estetica dell'autore di *Los Peregrinos de Piedra* qualcosa di molto più fondamentale che non una tappa fra le altre, per quanto importante, disseminata nel grande processo della storia letteraria ispanoamericana. Al contrario, recita Borges, la sua poesia è un passato «que nos devuelve a nosotros»<sup>25</sup>, un resto attraverso il quale il presente estetico americano può giungere alla sua piena intelligibilità. Tutto ciò si deve al fatto, centrale, per cui Herrera y Reissig, analogamente a quanto proclameranno più avanti, in maniera programmatica, i vari manifesti avanguardisti, fonda la propria estetica sull'uso libero dei più diversi elementi tradizionali. La mobilitazione di quello sconfinato repertorio di materiali culturali, attuali e inattuali, “ufficiali” e “refrattari”, la deflagrazione degli stereotipi modernisti nella loro sovrapposizione con saperi, stilemi e immagini che, se non tutti irrimediabilmente dimenticati, risultavano essere quanto meno fossilizzati, standardizzati e svuotati, proprio a causa del loro ingresso in quell'imponente monumento funebre che si può chiamare “tradizione occidentale”, è la celebrazione di una modernità che approda finalmente, fuori da ogni costrizione ideologica, alla propria novità; la celebrazione, quindi, di un nuovo che non è mai, in alcun modo, direzionato, finalisticamente orientato, ma che trova invece nell'attimo della deflagrazione anacronistica dei tempi e dei materiali la sua inarrestabile carica sovversivista. E, in questo senso, non è una forzatura riconosce nell'opera herreriana uno dei primi bagliori, nel continente americano, di un'arte *disumana*: si pensi all'insistito occultamento del soggetto lirico dietro il paesaggio di *Los Éxtasis de la Montaña* ma, in maniera ancora più forte, la rottura di qualsiasi logica della significazione nelle decime allucinate di *La Torre de las Esfinges*. Tutta l'opera di Herrera y Reissig, in questo senso, può essere letta come un faticoso ma inesorabile scavo archeologico, dove della storia si riesuma il sepolto e dell'attualità si devasta l'impianto stesso di formazione e di funzionamento. È la mossa disperata di chi, come il poeta di *The waste land*, se non può esimersi dal constatare la falsità ideologica di una costruzione culturale che maschera sotto il mito del proprio progresso la sua stessa

---

<sup>24</sup> P. Neruda, “Se ha perdido un caballo verde”, in J. Herrera y Reissig, *Poesía*, pp. 1259-1260.

<sup>25</sup> J. L. Borges, “Julio Herrera y Reissig”, in *Inquisiciones*, cit., p. 158.

frantumazione, – «London Bridge is falling down falling down falling down»<sup>26</sup> – ne raccoglie ogni frammento per puntellare le proprie rovine. «Solo in un passato che si apre, ancora una volta, al nostro sguardo il futuro può vivere come speranza»<sup>27</sup>, sostiene Franco Rella; questo futuro, tuttavia, non può essere inteso in altro modo se non come un presente, ogni volta rinnovato negli angoli di libertà che pazientemente vi si ricavano, nel meticoloso, faticoso e difficile mestiere dell'*usare*. La finzione poetica torna ad acquisire tutto il proprio peso di realtà proprio nel punto estremo in cui l'arte sembra volersi staccare dalla vita, dal mondo e dalle sue leggi, per vedersi però come l'unico luogo appropriato per una *ri*-creazione libera e perennemente *in fieri* della storia della cultura. L'uso diviene così l'opposto simmetrico del museo. In quest'ultimo, appunta Adorno, sono affastellati solo «oggetti con i quali l'osservatore non ha più un rapporto vivo e diretto»; tali oggetti «vengono conservati più per un riguardo storico che non per un bisogno attuale», tanto che «i musei sono come tombe di famiglia delle opere d'arte»<sup>28</sup>. Alla museificazione della cultura, alla sua tendenza repressiva e conservatrice, l'uso oppone la confusione, la vitalità di un risveglio continuo.

In questo senso, l'opera herreriana è l'espressione di un sapere critico che si insinua sotterraneamente fra le maglie dell'ottimismo messianico dei modernisti e della modernizzazione sociale degli albori del XX secolo, ed è a quest'azione – che è complessivamente culturale piuttosto che limitatamente letteraria e che deflagherà in maniera massiccia subito dopo la sua morte – che vanno ricondotte quelle figure della sconfitta del tempo e della disfatta della separazione che animano in ogni luogo quella poesia e che siamo venuti districando nel corso delle pagine precedenti. L'opera di Herrera y Reissig è demolitrice piuttosto che edificatrice, è lo spazio di dissidenza del francotiratore isolato invece che lo sforzo concertato della riforma<sup>29</sup>: fra quelle parole emerge l'ombra di una personalità determinata a «negar el tiempo y el espacio», determinata a «hacer una poesía donde lo único existente es el lenguaje»<sup>30</sup>, colto nella meraviglia delle proprie possibilità. La letteratura si appropria e mescola ogni materiale – tempi, tradizioni, testi, credenze condivise – per esaltare la propria capacità di non venire compresa dalla realtà verso la quale si scaglia, per rivendicare il suo essenziale *carattere d'enigma* (*Rätselcharakter*), per riprendere ancora un'efficace formulazione

<sup>26</sup> T. S. Eliot, *The waste land*, in *The complete poems and plays*, Londra, Faber and Faber, 1969, p. 74.

<sup>27</sup> F. Rella, *Miti e figure del moderno*, cit., p. 22.

<sup>28</sup> T. W. Adorno, «Valéry, Proust e il museo», in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 175.

<sup>29</sup> Per questo aspetto si veda il lavoro di Eduardo Espina sulle personalità letterarie di Julio Herrera y Reissig e Felisberto Hernández, «Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia», in C. García e D. Reichardt (eds.), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay, Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana; Vervuert, 2004, p. 430.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 433.

adorniana<sup>31</sup>. Walter Benjamin ha dato un nome a questo atteggiamento, «il carattere distruttivo»: esso «non è affatto interessato a essere capito»; piuttosto «l'essere frainteso non gli nuoce» poiché rifiuta fin dall'inizio ogni interpretazione determinata dall'esterno. Tuttavia, proprio per il suo rimescolare continuamente le carte sul tavolo della cultura – ridisponendo a piacimento le proprie foto di famiglia – «il carattere distruttivo sta nel fronte dei tradizionalisti» ma in un modo del tutto particolare: «mentre alcuni tramandano le cose rendendole intangibili e conservandole» i *distruttivi* «tramandano le situazioni rendendole maneggevoli e liquidandole. [...] Il carattere distruttivo non vede alcunché di duraturo. E proprio per questo scorge ovunque vie d'uscita». Ritorna così alla mente quanto scritto da Kant, con le vie d'uscita che l'*Aufklärung* rintraccia nella superficie oppressiva dello stato di minoranza<sup>32</sup>; allo stesso modo, il carattere distruttivo «scorge vie d'uscita ovunque, si trova sempre a un bivio: nessun attimo può sapere che cosa porterà il successivo. Riduce l'esistente in macerie non per amor delle macerie ma della via d'uscita che le attraversa»<sup>33</sup>. La parola arcaica, intesa come riattualizzazione potenziale di *ogni* esperienza e di *ogni* tempo, coincide dunque con un incondizionato elogio dell'uso che è, prima di tutto, come ha insegnato Foucault, «la sovrapposizione dell'uso universale, dell'uso libero e dell'uso pubblico della razionalità»<sup>34</sup>, l'autonomia di disporre incondizionatamente e liberamente del proprio pensiero a proposito di ogni questione. Se fra la libertà dell'*Aufklärung* e la vaghezza delle mitificazioni dell'umanesimo Foucault rintracciava una tensione piuttosto che un'identità dei due termini, questa stessa tensione, questo strappo critico, germinale e innovativo, deve essere riconosciuto come la relazione essenziale che connette – ma sempre e solo sotto la forma dello scontro – l'opera herreriana con il proprio tempo.

---

<sup>31</sup> T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 167-168.

<sup>32</sup> Cfr. I. Kant, *Che cos'è l'illuminismo?*, cit.

<sup>33</sup> Tutte le citazioni di Benjamin sono da “Il carattere distruttivo”, in *Strada a senso unico*, cit., pp. 94-95.

<sup>34</sup> M. Foucault, “Qu'est-ce que les Lumières?”, cit., p. 1385.

## BIBLIOGRAFIA

### Fonti primarie

Si elencano le sole edizioni effettivamente citate nel testo. Tutte le citazioni dalla poesia e dalla prosa dell'autore si intendono fatte dalle rispettive edizioni curate da Ángeles Estévez (abbreviato nel testo *Poesía*) e da Aldo Mazzucchelli (abbreviato *Prosa*), salvo quando diversamente specificato.

“Programando”, in *La Revista*, anno 1, n. 1, 20 agosto 1899, pp. 1-6.

*El Renacimiento en España*, Imprenta Fonseca y Moratorio, 1919.

*Poesías completas*, edizione e prologo di Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1969.

*Poesía completa y prosa selecta*, edizione critica a cura di Alicia Migdal, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

*Poesía completa y prosas*, edizione critica a cura di Ángeles Estévez, Madrid; Paris; México, Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile, ALLCA XX, Colección Archivos, 1998.

*Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer*, edizione critica a cura di Aldo Mazzucchelli, Montevideo, Taurus, 2006.

*Prosa fundamental, prosa desconocida, correspondencia*, a cura di Aldo Mazzucchelli, Montevideo, Biblioteca Artigas, 2011.

### Fonti secondarie

Quando necessario, dei tesi citati si riporta la traduzione italiana. In tutti gli altri casi le traduzioni si intendono nostre.

AA. VV.,

*Hermés*, n. 25, *Le dispositif. Entre usage et concept*, Paris, Institut des Sciences de la Communication du CNRS (ISCC), 1999.

ABELLA TRÍAS Julio César,

“Arquitectura y urbanismo”, *Cuadernos de Marcha*, n. 22, *Montevideo entre dos siglos (1890-1914)*, febbraio 1969, pp. 77-81.

ABELLÁN José Luis,

*La idea de América. Origen y evolución*, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana; Vuervuert, 2009.

ACHUGAR Hugo,

*Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)*, Montevideo, ARCA, 1984.

“Julio Herrera y Reissig: «looping the loop» en el aeroplano de la imaginación”, in *Boletín de la asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, XV, n. 62, agosto 2010, pp. 15-27.

ADORNO Theodor Ludwig Wiesengrund,

*Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972 (ed. orig. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, 1955).

*Teoria estetica*, edizione a cura di Frabrizio Desideri e Giovanna Matteucci, Torino, Einaudi, 2009 (1ª ed. 1975; ed. orig. *Ästhetische Theorie*, 1970).

AFRIBO Andrea,

*Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009.

AGAMBEN Giorgio,

*Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005 (1ª ed. 1995).

*Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

*Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

*Nudità*, Roma, Nottetempo, 2010.

*Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo Sacer III)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010 (1ª ed. 1998).

*Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Bari, Laterza, 2010.

*Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011 (1ª ed. 1977).

*Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2012 (1ª ed. 2005).

*Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2013 (1ª ed. 2006).

AGOSTI Stefano,

*Gli occhi e le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993.

“Petrarca e la modernità letteraria. Una genealogia”, in *Forme del testo. Linguistica semiologia psicoanalisi*, Milano, Istituto Editoriale Universitario Cisalpino, 2004, pp. 15-45.

AGOSTINO Aurelio,

*Le confessioni*, traduzione dal latino di Carlo Vitali, Milano, Rizzoli, 1985 (1ª ed. 1974).



ALIGHIERI Dante,

*Opere*, vol. 1, *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, edizione a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011.

*La Divina Commedia*, edizione a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2005 (1<sup>a</sup> ed. 1991).

ALONSO Dámaso,

“La simetría en el endecasílabo de Góngora”, in *Revista de filología española*, XIV, 1927, pp. 329-346. Poi in *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 117-173.

“La poesia del Petrarca e il petrarchismo (mondo estetico della pluralità)”, in *Studi petrarcheschi*, 7, 1961, pp. 73-120.

ALTHUSSER Luis,

*Positions*, Paris, Éditions Sociales, 1976.

ANCESCHI Luciano,

*Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Torino, Einaudi, 1989.

ANTELO Raúl,

“Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana”, in *Iberoamericana*, vol. VIII, n. 30, 2008, pp. 129-136.

ANTONELLI Roberto,

“Rerum Vulgarium Fragmenta di Francesco Petrarca”, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. 1, *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 379-471.

“La morte di Beatrice e la struttura della storia”, in Maria Picchio Simonelli (a cura di), *Beatrice nell’opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 35-56.

*I poeti della scuola siciliana* (a cura di), vol. 1, *Giacomo da Lentini*, Milano, Mondadori, 2008.

ARDAO Arturo

*Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*, Montevideo, Universidad de la República, 1968 (1<sup>a</sup> ed. 1950).

ARISTOTELE,

*L’anima*, edizione a cura di Giancarlo Movia, Milano, Bompiani, 2001.

*Parva Naturalia*, traduzione dal greco di Andrea L. Carbone, Milano, Bompiani, 2002.

*Poetica*, traduzione dal greco di Pierluigi Donini, Torino, Einaudi, 2008.

BACHTIN Michail,

*Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979 (ed. orig. *Voprosy literatury i estetiki*, 1975).

BADIOU Alain,

*L'etica. Saggio sulla coscienza del male*, Parma, Pratiche Editrice, 1994 (ed. orig. *L'ethique. Essai sur la conscience du Mal*, 1993).

BARTHES Roland,

*Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

*Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1972 (1<sup>a</sup> ed. 1966; ed. orig. *Essais critiques. Sur Racine*, 1963).

*Le degré zéro de la écriture. Suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 (1<sup>a</sup> ed. 1953).

*Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

*Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France: prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

*S/Z*, Parigi, Éditions du Seuil, 1970. Edizione italiana consultata *S/Z*, traduzione dal Francese di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1981 (1<sup>a</sup> ed. 1973).

*Le bruissement de la langue. Essais critique IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

*Frammenti di un discorso amoroso*, traduzione dal francese di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 2001 (1<sup>a</sup> ed. 1979; ed. orig. *Fragments d'un discours amoureux*, 1977).

*Elementi di semiologia*, edizione a cura di Gianfranco Marrone, Torino, Einaudi, 2002 (1<sup>a</sup> ed. 1966; *Eléments de sémiologie*, 1964).

BAUDELAIRE Charles,

*Œuvres complètes*, 2voll., edizione a cura di Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976.

*Scritti sull'arte*, traduzione dal francese di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, Torino, Einaudi, 1992 (1<sup>a</sup> ed. 1981).

BÉGUIN Albert,

*L'anima romantica e il sogno. Saggio sul romanticismo tedesco e la poesia francese*, traduzione italiana di Ulrico Pannuti, Milano, Il Saggiatore, 2003 (ed. orig. *L'âme romantique et le rêve*, 1939).

BENJAMIN Walter,

*Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, traduzione dal tedesco di Anna Marietti, Torino, Einaudi, 1973.

*Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, edizione a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1982.

*Sul concetto di storia*, edizione a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997.

*Il dramma barocco tedesco*, traduzione dal tedesco di Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999 (ed. orig. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1974).

*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di*

*massa*, traduzione dal tedesco di Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 2000 (1<sup>a</sup> ed. 1966).

*Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, edizione a cura di Rolf Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986.

*Angelus Novus. Saggi e frammenti*, edizione a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995 (1<sup>a</sup> ed. 1962).

*Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, edizione a cura di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi, 2006 (1<sup>a</sup> ed. 1983; ed. orig. *Einbahnstraße*, 1955).

*Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, edizione a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2012 (ed. orig. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus: zwei Fragmente*, 1969).

BENVENISTE Émile,

*Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966.

*Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 voll., Paris, Les Éditions du Minuit, 1969.

*Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974.

BERGSON Henri,

*Introduzione alla metafisica*, traduzione dal francese di Vittorio Mathieu, Roma, Laterza, 1998 (1<sup>a</sup> ed. 1949; ed. orig. *Introduction à la métaphysique*, 1903).

*Saggio sui dati immediati della coscienza*, traduzione dal francese di Federica Sossi, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002 (1<sup>a</sup> ed. 1951; ed. orig. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889).

BERMAN Marshall,

*All that is solid melts into the air. The experience of modernity*, London, Verso, 1997 (1<sup>a</sup> ed. 1982).

BLENGIO Brito Raul,

*Herrera y Reissig: del modernismo a la vanguardia*, Montevideo, Universidad de la República, 1978.

BLOCH Ernst,

*The utopian function of art and literature. Selected essays*, Massachusetts, MIT Press, 1989.

BORGES Jorge Luis,

*Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 (1<sup>a</sup> ed. 1925).

*Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2003 (1<sup>a</sup> ed. 1952).

*Narraciones*, edizione a cura di Marcos Ricardo Barnatán, Madrid, Cátedra, 2005 (1<sup>a</sup> ed. 1980).

BOURGET Paul,

*Décadence. Saggi di psicologia contemporanea*, traduzione dal francese di

- Francesca Manno, Torino, Nino Aragno Editore, 2007 (ed. orig. *Essais de psychologie contemporaine*, 1883).
- BRECHT Bertold,  
*Poesie II (1934-1956)*, edizione a cura di Luigi Forte, Torino, Einaudi, 2005 (1<sup>a</sup> ed. 1963).
- BÜRGER Peter,  
*Teoria dell'avanguardia*, traduzione dal tedesco di Andrea Buzzi e Paola Zonca, Torino, Bollati Boringhieri, 1990 (ed. orig. *Theorie der Avantgarde*, 1974).
- BURTON Robert,  
*The anatomy of melancholy*, London, Stevens and Pardon, 1838 (1<sup>a</sup> ed. 1621).
- CALINESCU Matei,  
*Five faces of modernity: Modernism, Avant-gard, Decadence, Kitsch, Post-Modernism*, Durham, Duke University Press, 1987.
- CAMURATI Mireya,  
 “Notas a la obra de Julio Herrera y Reissig”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 269, novembre 1972, pp. 303-316.
- CASAL Julián del,  
*Páginas de vida. Poesía y prosa*, edizione a cura di Ángel Augier Materias, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007.
- CASTILLO Jorge Luis,  
*El lenguaje y la poesía de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1999.
- COHEN Jean,  
*Struttura del linguaggio poetico*, traduzione dal francese di Marcella Grandi, Bologna, Il Mulino, 1974 (ed. orig. *Structure du langage poétique*, 1966).
- COLOM GONZÁLEZ Francisco (a cura di),  
*Modernidad iberoamericana. Cultura, política y cambio social*, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana; Vervuert, 2009.
- COLONNELLO Pio,  
*Melanconia*, Napoli, Guida, 2004.
- CONTINI Gianfranco,  
*Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.
- CURIEL DEFOSSÉ Fernando (a cura di),  
*Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- CUSANO Nicola,  
*Opere filosofiche*, a cura di Graziella Federici-Vescovini, Torino, UTET, 1972.

DARÍO Rubén,

*Los raros*, Barcellona; Buenos Aires, Maucchi, 1905 (1ª ed. 1896).

*Azul...*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952 (1ª ed. 1888).

*Poesía*, edizione a cura di Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

DE CESARE Giovanni Battista (a cura di.),

*El girador. Studi di Letterature Iberiche e Ibero-Americane offerti a Giuseppe Bellini*, Roma, Bulzoni Editore, 1993.

DELEUZE Gilles,

*Differenza e ripetizione*, traduzione dal francese di Giuseppe Guglielmi, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997 (ed. orig. *Différence et répétition*, 1968).

*La piega. Leibniz e il barocco*, edizione a cura di Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004 (1ª ed. 1990; ed. orig. *Le pli. Leibniz et le Baroque*, 1988).

*Che cos'è un dispositivo?*, traduzione dal francese di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 2007 (ed. orig. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, 1989).

DÍAZ José Pedro,

“Una conferencia sobre Julio Herrera y Reissig”, *Anales de la Universidad*, n. 162, 1948.

DOTTI Ugo,

*Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Milano, Feltrinelli, 1978.

ELIOT Thomas Stearn,

*The complete poems and plays*, London, Faber and Faber, 1969.

ESPINA Eduardo,

“Julio Herrera y Reissig y la no-integrable modernidad de «La Torre de las Esfinges»”, in *Revista Iberoamericana*, vol. LV, nn. 146-147, gennaio-giugno 1989, pp. 451-456.

*Julio Herrera y Reissig. Prohibida la entrada a los uruguayos*, Montevideo, Editorial Planeta, 2010.

ESTÉVEZ Ángeles,

*El léxico de Julio Herrera y Reissig: concordancias de «Los Peregrinos de Piedra»*, Madrid, Real Academia Española, 1990.

FERRARI Américo,

“La poesía de Julio Herrera y Reissig”, in *Inti*, nn. V-VI, primavera-autunno 1977, pp. 62-71.

FICINO Marsilio,

*Sopra lo amore. Ovvero Convito di Platone*, edizione a cura di Giuseppe Rensi, Milano, SE, 1998.

FOUCAULT Michel,

*Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, traduzione dal francese di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967 (ed. orig. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, 1966).

*Microfisica del potere. Interventi politici*, edizione a cura di Alessandro Fontana e Pasquale Pasquino, Torino, Einaudi, 1977.

*Scritti letterari*, traduzione dal francese di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli, 1984 (1ª ed. 1971).

*Microfisica del potere*, edizione a cura di Alessandro Fontana e Pasquale Pasquino, Torino, Einaudi, 1977.

*Dits et écrits*, 2 voll., Paris, Gallimard, 2001 (1ª ed. 1994).

*L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, traduzione dal francese di Giovanni Bogliolo, Milano, Rizzoli, 2013 (1ª ed. 1971; ed. orig. *L'archéologie du savoir*, 1969).

FREUD Sigmund,

*La negazione e altri scritti teorici*, traduzione dal tedesco di Lisa Baruffi, Renata Colorni, Elvio Fachinelli e Cesare Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1981 (1ª ed. 1974).

*Scritti di metapsicologia (1915-1917)*, edizione a cura di Michele Ranchetti, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

*Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio di piacere*, traduzione dal tedesco di Mazzino Montinari, Anna Maria Marietti e Renata Colorni, Torino, Bollati Boringhieri, 2012 (ed. orig. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905; *Genseits des Lustprinzips*, 1920).

FRIEDRICH Hugo,

*La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, traduzione dal tedesco di Piero Bernardini Marzolla, Milano, Garzanti, 1975 (1ª ed. 1958; ed. orig. *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956).

GARCÍA Carlos e Dieter REICHARDT (a cura di),

*Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay, Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana; Vervuert, 2004.

GICOVATE Bernardo,

*Julio Herrera y Reissig and the symbolists*, California, University of California Press, 1957.

GOMES Miguel (a cura di),

*Estética del modernismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2002.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA Roberto,

"Modernidad, modernismo y nueva narrativa: el recurso del método", in *Revista Interamericana de Bibliografía*, 30, 1980, pp. 157-163.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ Enrique,

*Obras completas*, edizione a cura di Antonio Castro Leal, México, El Colegio de México, 1971.

GUILLÉN Jorge,

*Cántico*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1998 (1ª ed. 1974).

*Opera poetica* («Aire Nuestro»), edizione a cura di Oreste Macrì, Firenze, Sansoni, 1972.

GULLÓN Ricardo,

*Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963.

GUTIÉRREZ GIRARDOT Rafael,

*Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.

HAUSER Arnold

*Storia sociale dell'arte*, 4 voll., Torino, Einaudi, 1987 (1ª ed. 1956; ed. orig. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 1951).

HEFFES Gisela (a cura di),

*Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana; Vuervuert, 2013.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich,

*Estetica*, 2 voll., traduzione dal tedesco di Nicolao Merkel, Torino, Einaudi, 1997 (1ª ed. 1967).

*Scienza della logica*, 2 voll., traduzione dal tedesco di Arturo Moni, Bari, Laterza, 2004 (1ª ed. 1924-25; ed. orig. *Wissenschaft der Logik*, 1812-1816).

*Lineamenti di filosofia del diritto. Diritto naturale e scienza dello Stato*, traduzione dal tedesco di Vincenzo Cicero, Milano, Bompiani, 2006 (ed. orig. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, 1820).

HEIDEGGER Martin,

*In cammino verso il linguaggio*, traduzione dal tedesco di Marco Caracciolo, Milano, Ugo Mursia Editore, 1973 (ed. orig. *Unterwegs zur Sprache*, 1959).

*Essere e tempo*, traduzione dal tedesco di Pietro Chiodi, Milano, Longanesi, 1976 (1ª ed. 1970; ed. orig. *Sein und Zeit*, 1927).

HENRÍQUEZ UREÑA Max,

*Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962 (1ª ed. 1954).

HENRÍQUEZ UREÑA Pedro,

*Obras completas*, vol. X, 1945-1946, edizione a cura di Juan Jacobo de Lara, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1980.

*Ensayos*, edizione a cura di José Luis Abellán e Ana María Barrenechea, Madrid, ALLCA XX, 1998.

HERLIHY David,

*The black death and the transformation of the West*, Cambridge; London, Harvard University Press, 1997.

HERRERA Fernando de,

*Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edizione a cura di Inoria Pepe e José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

HORKHEIMER Max,

*Gli inizi della filosofia borghese della storia*, traduzione dal tedesco di Giorgio Backhaus, Torino, Einaudi, 1978 (ed. orig. *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*, 1930).

HUYSMANS Joris-Karl,

*À rebours*, Paris, Éditions Crès, 1922. Edizione italiana consultata *Controcorrente*, traduzione dal francese di Rosa Salmi, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2012.

JAKOBSON Roman,

*Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, 1985.

*Saggi di linguistica generale*, traduzione dal francese di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 2010 (1<sup>a</sup> ed. 1966; ed. orig. *Essais de linguistique générale*, 1963).

JAUREGUY Susana de,

“El paisaje en «Los Éxtasis de la Montaña»”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, n. 13, 1976, pp. 63-69.

JENCKES Kate,

*Reading Borges after Benjamin. Allegory, Afterlife, and the Writing of History*, New York, State University of New York University Press, 2007.

JIMÉNEZ José Olivio

“Hacia la modernidad en la poesía modernista hispanoamericana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 425, novembre 1985, pp. 63-70.

KANT Immanuel,

*Che cos'è l'illuminismo?*, edizione a cura di Nicolao Merker, Roma, Editori Riuniti, 1997 (1<sup>a</sup> ed. 1987; ed. orig. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, 1784).

*Critica del giudizio*, edizione a cura di Massimo Marassi, Milano Bompiani, 2004 (ed. orig. *Kritik der Urteilskraft*, 1790).

KIRKPATRICK Gwen,

*The dissonant legacy of Modernismo. Lugones, Herrera y Reissig, and the voices of modern spanish american poetry*, California, California University Press, 1989.

“The Limits of «Modernismo»: Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig”,



- Romance Quarterly*, vol. 36, n. 3, agosto 1989, pp. 307-314.
- “La prosa polémica de Julio Herrera y Reissig”, *Revista Nacional*, n. 238, ciclo V, anno 1, settembre 1992, pp. 113-127.
- KLIBANSKY Raymond, Erwin PANOFKY, Fritz SAXL,  
*Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, Liechtenstein, Craus Reprint, 1979 (1ª ed. 1964).
- KÖHLER Erich,  
*Sociologia della fin'amor*, traduzione di Mario Mancini, Padova, Liviana, 1976.
- KRISTEVA Julia,  
*Séméiōtiké. Ricerche per una semanalisi*, traduzione dal francese di Piero Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978 (ed. orig. *Séméiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, 1969).
- LACAN Jaques,  
*Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.  
*Scritti*, 2 voll., edizione a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 2002 (1ª ed. 1974; ed. orig. *Écrits*, 1966).  
*Il seminario. Libro XX, Ancora. 1972-1973*, edizione a cura di Antonio di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2011 (1ª ed. 1983; ed. orig. *Le séminaire de Jaques Lacan. Livre XX. Ancore. 1972-1973*)
- LAZAR Moshe,  
*Amour courtois et "fin'amors" dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1964.
- LE GOFF Jacques - Pierre Nora (a cura di),  
*Fare storia*, traduzione dal francese di Isolina Mariani, Torino, Einaudi, 1981 (ed. orig. *Faire de l'histoire*, 1974).
- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm von,  
*Monadologia*, edizione a cura di Salvatore Cariatì, Milano, Bompiani, 2007 (1ª ed. 2004; ed. orig. *Lehrsätze über die Monadologie*, 1720).
- LEOPARDI Giacomo,  
*Poesia e prose*, vol. I, *Poesie*, edizione a cura di Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1987.
- LEZAMA LIMA José,  
*La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- LITVAK Lily,  
*Erotismo y fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979.  
“El jardín abandonado: el tema del viejo parque en pintura y literatura”, in *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, *Historia del Arte*, tomo 13, 2000, pp.

485-507.

LÓPEZ VELARDE Ramón,

*Obra poética*, edizione a cura di José Luis Martínez, Madrid, ALLCA XX, Colección Archivos, 1998.

LUGONES Leopoldo,

*Las montañas del oro*, Buenos Aires, Imprenta Jorge A. Kern, 1897.

*Los crepúsculos del jardín*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano Editores, 1905.

*El payador y antología de poesía y prosa*, edizione a cura di Guillermo Ara, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

MALLARMÉ Stéphane,

*Œuvres complètes*, edizione a cura di Henri Mondor e G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945.

*Correspondences complètes (1862-1871). Suivi de lettres sur la poésie (1872-1898). Avec des lettres inédites*, edizione a cura di Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1995.

MARASSO Arturo,

*Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1954.

MARCUSE Herbert,

*Eros e civiltà*, traduzione di Lorenzo Bassi, Torino, Einaudi, 1968 (1ª ed. 1964; *Eros and civilization. A Philosophical inquiry into Freud*, 1955).

*Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca. Dallo "Sturm und drang" a Thomas Mann*, traduzione dal tedesco di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1985 (ed. orig. *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*, 1922).

MARINI PALMIERI Enrique (a cura di),

*Julio Herrera y Reissig. L'homme et l'œuvre. El hombre y su obra*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2001.

MARTANO Giuseppe,

“Il «Saggio sul sublime». Una interessante pagina di retorica e di estetica dell'antichità”, in *Sprache und Literatur (literatur der Julisch-claudischen und der flavischen Zeit)*, a cura di H. Temporini e W. Haase, Berlin; New York, De Gruyter, 1984, pp. 365-403.

MARTÍ José,

*Obras completas*, vol. 18, *Teatro, Novela, La Edad de Oro*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1976 (1ª ed. 1963-1965).

*Obra literaria*, edizione a cura di Cintio Vitier e Fina García Marruz, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.

MATORÉ Georges,

*La Méthode en lexicologie. Domaine Français*, Paris, Marcel Didier, 1953.

MAZZUCHELLI Aldo,

*La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Ediciones Santillana, 2011 (1ª ed. 2009).

“Nueve provocaciones críticas para leer el «Tratado de la imbecilidad del país»”, estratto della tesi dottorale *Julio Herrera y Reissig's Treatise on the imbecility of the country, according to the system of Herbert Spencer [Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer]: an unknown source for the discussion on the intellectual self-image of Latin-American; followed by an appendix including the first annotated transcription of the original manuscript* (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/nueve-provocaciones-criticas-para-leer-el-tratado-de-la-imbecilidad-del-pais/>; ultima consultazione: 04/01/2014).

MENINNI Federico,

*Il ritratto del sonetto e della canzone*, edizione a cura di Clizia Carminati, Lecce, Argo, 2002.

MIRZA Rogelio,

*Herrera y Reissig. Antología, estudio crítico y notas*, Montevideo, ARCA, 1975.

MONTHOLON Charles François Tristan de,

*Récits de la captivité de l'Empereur Napoléon à Sainte-Hélène*, Paris, 1847.

MOREAU Gustave,

*Il collezionista di sogni*, edizione a cura di Pierre Louis Mathieu, Palermo, Edizioni Novecento, 1989 (ed. orig. *L'assembleur des rêves*, 1984).

NAVARRO TOMÁS Tomás,

*Métrica española*, New York, Las Américas Publishing, 1966.

*Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel, 1982.

NIETZSCHE Friedrich Wilhelm,

*La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali I-III*, edizione a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1972.

*La gaia scienza e Idilli di Messina*, traduzione dal tedesco di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1992 (ed. orig. *Die Fröhliche Wissenschaft*, 1882).

*La nascita della tragedia*, traduzione dal tedesco di Sossio Giametta, Milano, Adelphi, 2008 (ed. orig. *Die Geburt der Tragödie*, 1876).

*Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, traduzione dal tedesco di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 2008 (1ª ed. 1984; ed. orig. *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, 1887).

NORDAU Max,

*Degenerazione*, traduzione dal tedesco di G. Oberosler, Torino, Fratelli Bocca, 1923 (1ª ed. 1893; ed. orig. *Entartung*, 1892).

OLIVIERI Magda,

“La poesía amatoria de Julio Herrera y Reissig”, *Revista de la Biblioteca*

*Nacional*, n. 13, 1976, pp. 71-99.

ONÍS Federico de,

*Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

ORTEGA Y GASSET José,

*La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987 (1ª ed. 1925).

ORTEL Philippe,

“Vers une poétique du dispositif”, in Philippe Ortel (a cura di), *Discours, image et dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L’Harmattan, 2008, pp. 33-58.

OVIDIO Publio Nasone,

*Metamorfosi*, edizione a cura di Alessandro Barchiesi, traduzione dal latino di Ludovica Koch, testo critico basato sull’edizione oxoniense a cura di Richard Tarrant, Milano, Mondadori, 2009.

PAZ Octavio,

*Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

“Laurel y la poesía moderna”, *Quimera*, n. 26, 1982, pp. 10-19.

*La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

PEDEMONTE Hugo Emilio

“Las Eglogánimas de Julio Herrera y Reissig”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 180, dicembre 1964, pp. 485-501; n. 181, gennaio 1965, pp. 78-100.

PETRARCA Francesco,

*Familiars*, edizione critica a cura di Vittorio Rossi, 4 voll., Firenze, Sansoni, 1968.

*Canzoniere*, edizione a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

*Secretum*, traduzione dal latino di Ugo Dotti, Milano, Rizzoli, 2011.

PHILLIPS Allen W.,

“La metafora en la obra de Julio Herrera y Reissig”, in *Revista Iberoamericana*, vol. XVI, n. 31, febbraio 1950, pp. 31-48.

PLATONE,

*Opere complete*, vol. VI, *Clitofonte. La Repubblica. Timeo. Crizia*, traduzione dal greco di Franco Sartori e Cesare Giarratano, Bari, Laterza, 1982.

*Cratilo*, traduzione dal greco di Francesco Aronadio, Roma; Bari, Laterza, 2004.

*Dialoghi*, traduzione dal greco di Francesco Acri, Milano, Mondadori, 2008.

PLOTINO,

*Enneadi*, traduzione di Roberto Radice, saggio introduttivo, prefazioni e note di

- commento di Giovanni Reale, Milano, Mondadori, 2002.
- POE Edgar Allan,  
*Opere scelte*, edizione a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 2001 (1<sup>a</sup> ed. 1971).
- PRALORAN Marco (a cura di),  
*La metrica dei «Fragmenta»*, Padova, Antenore, 2003.
- PSEUDO-LONGINO,  
*Del sublime*, a cura di Francesco Donadi, Milano, BUR, 1991.
- QUONDAM Amedeo, Florian CALITTI e Roberto GIGLIUCCI (a cura di),  
*Petrarca, petrarchismi: modelli di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2004.
- RAMA Ángel,  
*La crítica de la cultura en América Latina*, edizione a cura di Saúl Sosnowski e Tomás Eloy Martínez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.  
*Las máscaras democráticas del Modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.  
*Poesía gauchesca* (a cura di), Caracas, Ayacucho, 1987.  
*La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.  
*La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008 (1<sup>a</sup> ed. 1982).
- REAL DE AZÚA, Carlos  
 “Ambiente espiritual del 900”, in *Número*, anno 2, nn. 6-7-8, gennaio-giugno 1950, pp. 15-36.
- RELLA Franco,  
*Miti e figure del moderno*, Parma, Pratiche Editrice, 1981.  
*Figure del male*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- RICOEUR Paul,  
*Della interpretazione. Saggio su Freud*, traduzione di Emilio Renzi, Milano, Il Saggiatore, 1967 (ed. orig. *De l'interprétation. Essai sur Freud*, 1965).  
*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.  
*La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, traduzione dal francese di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Books, 2010 (1<sup>a</sup> ed. 1976; ed. orig. *La Métaphore vive*, 1975).
- RILKE Rainer Maria,  
*Elegie duinesi*, traduzione dal tedesco di Franco Rella, Milano, BUR, 2011 (1<sup>a</sup> ed. 1991; ed. orig. *Duineser Elegien*, 1923).
- RODÓ José Enrique,  
*Obras completas*, edizione a cura di Emir Rodríguez Monegal, Madrid, Aguilar,

- 1967.
- RODRÍGUEZ MONEGAL Emir,  
 "El caso Herrera y Reissig: reflexiones sobre la poesía modernista y la crítica",  
*Eco*, v. 37 (giugno-agosto 1980), nn. 224-226, pp. 199-216.  
*Obra selecta*, edizione a cura di Lisa Block de Behar, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003.  
 "La generación del 900", *Número*, anno 2, nn. 6-7-8, gennaio-giugno 1950, pp. 41-61.
- ROUGEMENT Denis de,  
*L'amore e l'Occidente*, traduzione dal francese di Luigi Santucci, Milano, Rizzoli, 1996 (1<sup>a</sup> ed. 1977; ed. orig. *L'Amour et l'Occident*, 1939).
- SALINAS Pedro,  
*Literatura española. Siglo XX*, México, Antigua Librería Robredo, 1949.
- SALINAS Pedro - Jorge GUILLÉN,  
*Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets, 1992.
- SAMAIN Albert,  
*Œuvres*, Paris, Mercure de France, 1924.
- SAMPER José María  
*Unión y confederación de los pueblos hispanoamericanos*, Panamá, Ediciones de la Revista Tarea, 1976.
- SANTAGATA Marco,  
 "Petrarca e Arnaut Daniel (con appunti sulla cronologia di alcune rime petrarchesche)", in *Rivista di Letteratura Italiana*, V, 1987, pp. 40-89.  
*Amate e amanti. Figure della lirica amorosa da Dante a Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999.  
*I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2004 (1<sup>a</sup> ed. 1992).  
 "Accidia, agritudo, depressione: modernità di un poeta medievale", in Marco Poli (a cura di), *Francesco Petrarca: intellettuale e poeta cristiano agli albori dell'età moderna. 1304-2004*, Bologna, Quaderni della Fondazione del Monte di Bologna e di Ravenna, 2004, pp. 59-68.  
 "«Io» e «tu» fra Stilnovo e Petrarca", in *I due cominciamenti della lirica italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, pp. 71-86.
- SARDUY Severo,  
*Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.  
*El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2011 (1<sup>a</sup> ed. 1972).

- SARLO Beatriz,  
*Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003 (1ª ed. 1988).
- SARMIENTO Domingo Faustino  
*Facundo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.
- SARTRE Jean Paul,  
*Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1975 (1ª ed. 1947).
- SAUSSURE Ferdinand de,  
*Corso di linguistica generale*, traduzione dal francese di Tullio de Mauro, Bari, Laterza, 1979 (1ª ed. 1967; ed. orig. *Cours de linguistique générale*, 1922).
- SBERLATI Francesco,  
 “Sulla dittologia aggettivale nel «Canzoniere» di Petrarca. Per una storia dell’aggettivazione lirica”, in *Studi Italiani*, VI, 2 (luglio-dicembre), 1994, pp. 5-69.
- SCHIAVONI Giulio,  
*Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Torino, Einaudi, 2001.
- SCHLEGEL Friedrich,  
*Frammenti critici e scritti di estetica*, traduzione dal tedesco di Vittorio Santoli, Firenze, Sansoni, 1967 (1ª ed. 1937).
- SCHOPENHAUER Arthur,  
*Il mondo come volontà e rappresentazione*, traduzione italiana di Nicola Palanga, Milano, Mondadori, 1995 (ed. orig. *Die Welt als Wille und Vorstellung* 1819).
- SCHULMAN Ivan A.,  
*Génesis del Modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal*, México, El Colegio de México, 1966.  
 “José Martí frente a la modernidad hispanoamericana: los vacíos y las reconstrucciones de la escritura modernista”, *Revista Iberoamericana*, vol. LV, nn. 146-147, gennaio-giugno 1989, pp. 175-192.
- SILVA José Asunción,  
*Obra completa*, edizione a cura di Héctor Orjuela, Madrid, ALLCA XX, 1990.
- SORIA Giuliano,  
*Mondi trasfigurati. Da Parigi all’Avana, Da Gustave Moreau a Julián del Casal*, Roma, Bulzoni, 2010.
- STAROBINSKI Jean,  
*La malinconia allo specchio*, a cura di Daniela de Agostini, Milano, SE, 2006 (ed. orig. *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, 1989).

STEFAMÍ Jacobo,

“Neobarrocos y neomodernistas en la poesía latinoamericana”, in Florencio Sevilla e Carlos Alvar (a cura di), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, Madrid, Castalia, 2000, pp. 420-427.

TEJERA Alba,

“Selección de cartas varias”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, n. 13, aprile 1976, pp. 103-139.

TODOROV Tzvetan,

*Teorie del simbolo*, traduzione dal francese di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2008 (1ª ed. 1984; ed. orig. *Théories du symbole*, 1977).

TORRE Guillermo de,

*Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, 2001 (1ª ed. 1925).

TRIGO Abril,

“Una olvidada página sociológica de Julio Herrera y Reissig”, *Hispanic Review*, vol. 59, n. 1, 1991, pp. 25-36.

UNAMUNO Miguel de,

*Obras completas*, vol. XIII, *Poesía I*, a cura di Manuel García Blanco, Madrid, Aguado, 1962.

UNGARETTI Giuseppe,

*Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974.

*Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, Milano, Mondadori, 2000.

VALERY Paul,

*Œuvres complètes*, edizione a cura di Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1997.

VECCHI GALLI Paola,

“Introduzione”, in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Rizzoli, 2012, pp. 5-58.

VERANI Hugo (a cura di),

*Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 (1ª ed. 1985).

VERLAINE Paul,

*Œuvres poétiques complètes*, edizione a cura di Yves-Gérard le Dantec, Paris, Gallimard, 1962.

VILARIÑO Idea,

“Julio Herrera y Reissig. Seis años de poesía”, *Número*, nn. 6-7-8, 1950, pp. 118-161.

*Julio Herrera y Reissig*, Texas, Editorial Técnica, 1974.



VILLANOVA Arnaldi de,

*Tractatus de amore heroico*, in *Opera medica omnia*, vol. 3, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 43-54.

VILLAVENCICO Laura N. de,

“La distorsión de las imágenes en la poesía de Julio Herrera y Reissig”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 309, marzo 1976, pp. 389-402.

ZAMBRANO María,

*Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004.

ZANZOTTO Andrea,

“Petrarca fra il palazzo e la cameretta”, in Francesco Petrarca, *Rime*, Milano, Rizzoli, 2004 (1ª ed. 1976), pp. 5-16.

ZEAL Leopoldo

*El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan,

“El Cantar de los Cantares”, in *La Revista*, n. 5, 20 ottobre 1899, pp. 129-134.

ZUM FELDE Alberto,

*Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, 3 voll., Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930.

WITTGENSTEIN Ludwig,

*Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, traduzione di Amedeo G. Conte, Torino, Einaudi, 2009 (1ª ed. 1964; ed. orig. *Logisch-Philosophische Abhandlung*, 1921).

YURKIEVICH Saúl,

*Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.